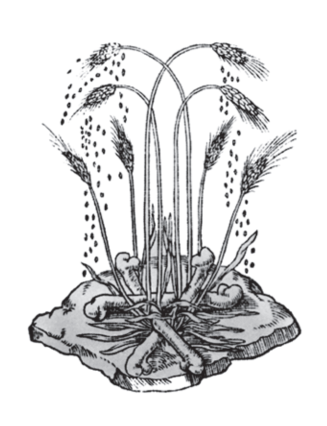
Достоевский

И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА





ДОСТОЕВСКИЙ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА. Филологический журнал. – 2021. № 2 (14)
М.: ИМЛИ РАН, 2021. –224 с.

Основан в 2018 г. Выходит 4 раза в год

Редакция: 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
Тел.: +7 495 690-50-30
e-mail: dostmirkult@yandex.ru

Фотография: Ф.М. Достоевский. Фото К. Шапиро. Петербург, 1879 г.

Обложка: Фрагмент иконы. Мастер Креста. Стигматы св. Франциска. Около 1250 г. Галерея Уффици

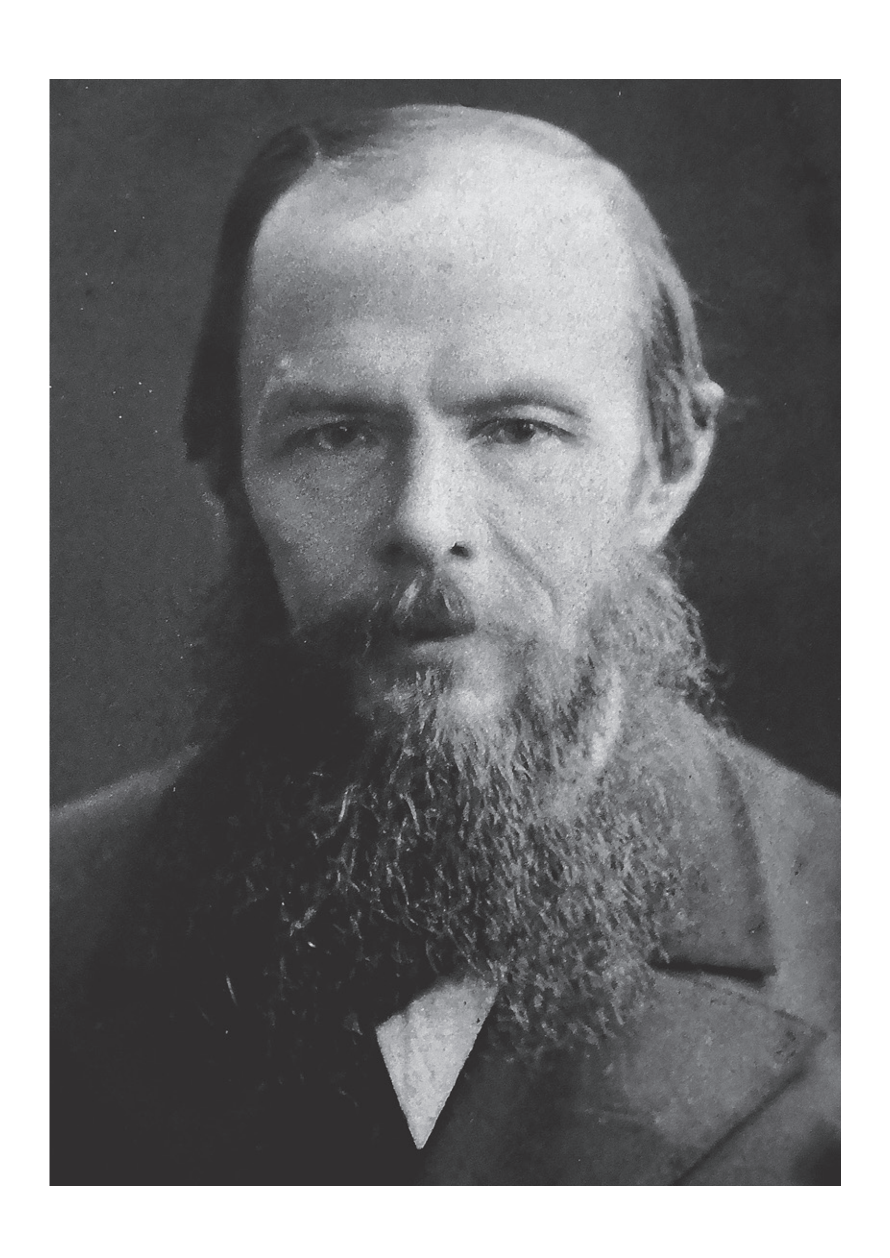
DOSTOEVSKY AND WORLD CULTURE. Philological journal. – 2021. No. 2 (14)
Moscow, IWL RAS, 2021. – 224 p.

Founded in 2018. Quarterly edition

Editorial office: 25a, Povarskaya street, Moscow, Russia, 121069
Tel.: +7 495 690-50-30
e-mail: dostmirkult@yandex.ru

Picture, right: Fyodor Dostoevsky. K. Shapiro. Petersburg, 1879

Front cover: Icon detail. Master of the Cross. The stigmata of st. Francis. c. 1250. Uffizi Gallery



Federal State Budget Institution of Science
A.M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE
RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

DOSTOEVSKY
and
WORLD CULTURE

Philological journal

No. 2/2021

Moscow

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ДОСТОЕВСКИЙ
и
МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Филологический журнал

№ 2/2021

Москва

Dostoevsky and World Culture. Philological journal. – Moscow: A.M. Gorky Institute of World Literature Russian Academy of Science, 2021. – No. 2. – 224 p.
ISSN 2619-0311

Founded in 2018. Quarterly edition

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. – М.: ИМЛИ РАН, 2021. – № 2. – 224 с.
ISSN 2619-0311

Основан в 2018 г. Выходит 4 номера в год

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENTS

От редактора

Уважаемые коллеги, дорогие читатели, в четвертом номере за прошлый год мы опубликовали рецензию Ольги Богдановой на книгу Галины Борисовны Пономаревой (URL: http://dostmirkult.ru/images/2020-4/DOST_2020-412-INTERN-262-272.pdf) – а вскоре после выхода первого номера за этот год уже оплакивали смерть Галины Борисовны, окончившей свою жизнь за подготовкой новой книги. Она была человеком сложным в общении, иногда остро конфликтным, но, кажется, всегда стояла только за то, во что искренне верила. В последние годы я научилась видеть что-то очень нежное, почти детское, за ее наступательностью; научилась ценить ее глубокую и искреннюю потребность в том, чтобы ее труды и ее способ видеть Достоевского по-настоящему пригодились другим людям. Я очень рада, что обширную, глубокую и благожелательную рецензию Ольги Алимовны она успела получить и прочитать. Мы готовы публиковать статьи, посвященные ее памяти, и воспоминания о ней и ждем их от вас.

Уже при завершении подготовки номера пришло сообщение о смерти Инны Александровны Битюговой, исследовательницы творчества Достоевского и Тургенева, сотрудницы группы ИРЛИ, работавшей над 30-томным академическим собранием сочинений Ф.М. Достоевского. Светлый, радостный, глубокий, принимающий человек ушел на Светлой седмице. Светлая ей память и добрый путь. Если нам придут воспоминания от ее ближайших коллег и сотрудников, мы с радостью сделаем в будущем посвященный ей номер. Некролог Инне Александровне, опубликованный Николаем Подосокорским: https://philologist.livejournal.com/11942457.html

Мы, редакция журнала и Татьяна Викторовна Панюкова, приносим свои извинения Альбине Станиславовне Бессоновой, поскольку при публикации статьи: *Панюкова Т.В.* Фактические источники при исследовании биографии Ф.М. Достоевского: от документа – к факту и интерпретации // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 4 (12). С. 158–196. URL: http://dostmirkult.ru/images/2020-4/DOST_2020-412-INTERN-160-198.pdf) – по неведению, при приведенной метрической записи о крещении младенца Симеона (С. 166-169) не была дана ссылка на её первую публикацию. Исправляем эту неточность. См.: *Бессонова А.С.* Неизвестное Даровое (по архивным материалам) // V Летние чтения в Даровом / ред.-сост. В.А. Викторович. Коломна: Лига, 2019. С. 198. URL: http://darovoe.ru/wp-content/uploads/2020/06/Blok_LCH.pdf

2-3 февраля 2021 наш научно-исследовательский Центр «Ф.М. Достоевский и мировая культура» ИМЛИ РАН провел международную конференцию **«Роман Ф.М. Достоевского “Подросток”: современное состояние изучения»**. Программу конференции можно посмотреть здесь: http://imli.ru/konferentsii/anonsy/4347-konferentsiya-roman-f-m-dostoevskogo-podrostok-sovremennoe-sostoyanie-izucheniya Записи конференции доступны на ютубе и в фб-паблике журнала:

1 часть https://www.youtube.com/watch?v=Fdj7---SOC0

2 часть https://www.youtube.com/watch?v=ddfWxDFO6f8&t=7493s

3 часть https://www.youtube.com/watch?v=-oAkI04ljCc

Публикация по материалам конференции продолжается в этом номере статьями Ольги Меерсон, Людмилы Сараскиной, Натальи Тарасовой, Елены Степанян-Румянцевой, Татьяны Ковалевской. На базе работ по материалам конференции, но далеко не ограничиваясь ими, мы собрали следующий том надолго прерывавшейся серии «Достоевский: современное состояние изучения», посвященный роману «Подросток». Нам хотелось бы сделать издание, подробно и глубоко с разных сторон освещающее этот незаслуженно обойденный вниманием читателей и исследователей роман. Поэтому, хотя срок подачи статей для тома закончился 30 мая 2021 года, я, в качестве главного редактора готовящегося издания, в порядке исключения готова рассмотреть дополнительные статьи, если они будут поданы до 15 августа 2021 года.

20-22 апреля 2021 года проводимые совместно научно-исследовательским центром ИМЛИ «Ф.М. Достоевский и мировая культура» и Домом-музеем Ф.М. Достоевского в Старой Руссе **XXIII Международные чтения «Произведения Ф.М. Достоевского в восприятии читателей XXI века»** прошли в новом статусе и слегка измененном формате: второй год как из названия ушло слово «юношеские», поскольку, во-первых, многие наши участники уже давно выросли и даже защитили диссертации – и при этом хотели бы продолжать участвовать в конференции. Во-вторых – поскольку сейчас во всем мире тенденция такова, что человек может и даже должен не прекращать учиться в течение всей жизни, причем – как осваивать новое, открывать и развивать в себе новые таланты, так и совершенствоваться в давно обретенном мастерстве.

Как мы видим для себя задачи и формат нашей конференции? Мы не видим нашу конференцию как место, куда приезжают ученые с отчетом о своей работе за год, или куда приезжают молодые исследователи с целью войти в научное сообщество и предъявить ему свои первые результаты. Таких конференций вполне достаточно, в том числе, одна из них ежегодно проходит в Старой Руссе в мае. Мы видим свою конференцию как открытые Международные чтения (в этом году, кроме участников из разных городов России, на ней присутствовали исследователи из Италии, Китая, Боснии-Герцеговины), для участия в которых не является обязательным и необходимым условием профессиональное занятие творчеством Достоевского (и это, надо заметить, не снижает научного уровня конференции), а потому участие в них могут принимать люди всех возрастов, в том числе – и самые юные, **для которых интересно герменевтическое чтение литературы и они хотят продолжать ему учиться в кругу единомышленников**.

Мы пытаемся создать конференцию, на которой мы сможем взаимно обучаться, мы пытаемся создать сообщество, в котором участники видят друг в друге не соперников на научном поле, но соратников, понимающих, что каждый из нас представляет собой для других поле новых возможностей; что каждый из нас не утесняет других, «отхватывая» от общего поля исследований «свою тему», «навязывая» свое видение проблемы, а, напротив, впервые открывает для всех новое пространство – свое внутреннее пространство, не существующее без него и помимо него нигде; предоставляет

свои ракурсы восприятия, не доступные нам иным образом – то есть – радикально расширяет наши возможности.

Нам бы хотелось, чтобы мы становились друг для друга такими пространствами новых возможностей видения и постижения, чтобы мы все оказывались друг для друга учителями и учениками одновременно.

Именно поэтому программа конференции составляется так, что на обсуждение докладов закладывается гораздо больше времени, чем на их произнесение. Для нас важно, чтобы конференция не состояла из ряда изолированных посланий, завершающихся в тот момент, когда мы перестаем их произносить, а чтобы вокруг каждой представленной темы шел разговор, разворачивался герменевтический круг, понимаемый расширенно – не как только постоянное уточнение конфигурации целого за счет анализа деталей и смысла деталей за счет их места в конфигурации целого, но и как соединение внутренних пространств участников, в каждом из которых произведение открывается в свойственном только ему ракурсе и в каждом из которых осуществляется актуализация только в этом пространстве выступающих на первый план ключевых точек. Поэтому в центр конференции ставится одно произведение Достоевского, и участники, хотя могут делать доклады по любым текстам, должны прочитать или перечитать его, чтобы участвовать на равных в круглом столе, завершающем первый день, состоящий из докладов по этому произведению.

В следующем году мы собираем конференцию вокруг «Преступления и наказания».

Конференция завершается семинаром, посвященным методологии и методикам работы с текстом, куда выносятся и все актуальные методологические вопросы, возникшие в течение конференции. Поскольку участие в конференции далеко не сводится к прочтению доклада, в программе указываются участники, приехавшие без доклада, для участия в круглом столе и обсуждениях, – мы считаем их полноценными участниками конференции. Мы рекомендуем участникам, приезжающим в первый раз, приезжать без доклада, чтобы посмотреть формат и понять, как определить ***свою*** тему и построить доклад для полноценного участия. Регламент доклада – 10 минут. Материалы прошедшей конференции частично выложены здесь: http://imli.ru/119-novosti-2021/4518-otchet-o-xxiii-chteniyakh-proizvedeniya-f-m-dostoevskogo-v-vospriyatii-chitatelej-xxi-veka

При этом мы сохраняем в журнале рубрику «Юношеские чтения», убирая обозначение «в Старой Руссе», поскольку предполагаем, что эта рубрика может заполняться из разных источников. Публикации в этой рубрике, предназначенной для юных авторов журнала, отличаются меньшим объемом и упрощенными требованиями к библиографии, но публикуемые здесь работы непременно представляют научный интерес, открывая зачастую важные ракурсы в восприятии текстов Достоевского, как это происходит и в двух работах, представленных в этом выпуске.

Не характеризуя отдельных статей номера, очень разных, но всегда по-своему сильных и эвристичных, хочу сказать, что это, безусловно, один из самых блестящих выпусков нашего журнала.

У журнала есть паблики в фейсбуке, вконтакте и телеграме (собравшие уже более 4 200 подписчиков), подписавшись на которые, можно следить за новостями журнала

и научно-исследовательского Центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», получить доступ к полнотекстовым записям семинаров и конференций Центра, читать и скачивать книги и статьи о творчестве Достоевского. Адреса страниц:

Facebook: https://www.facebook.com/dostmirkult

Vkontakte: https://vk.com/dostmirkult

Telegram: https://t.me/dostmirkult

Мы благодарим авторов, уже приславших нам свои книги и статьи и напоминаем, что на сайте Центра мы планируем создавать библиотеку работ современных исследователей Достоевского: нам можно присылать на электронный адрес журнала (см. ниже) ваши уже вышедшие работы в пдф-файлах, если вы хотите, чтобы они были представлены в этой библиотеке. Если Ваша работа опубликована в сборнике или журнале – нужно прислать пдф только своей статьи и указать все данные публикации, если они не указаны в оформлении статьи. Мы будем постепенно выставлять в библиотеке присланные нам уже опубликованные работы, но уже сейчас мы будем их постепенно выкладывать в пабликах журнала. Все тексты библиотеки будут находиться в открытом доступе, и мы постараемся сделать их легко находимыми по запросу непосредственно в Яндексе. Мы надеемся сделать на нашем сайте одно из наиболее посещаемых в интернете собраний работ о Достоевском современных исследователей.

Журнал издается в сотрудничестве с Комиссией по изучению творческого наследия Ф.М. Достоевского научного совета «История мировой культуры» РАН. Работа ведется в тесном контакте с российским и международным Обществом Ф.М. Достоевского.

Как и прежде, все цитаты из произведений Ф.М. Достоевского, за исключением особо оговоренных случаев, будут приводиться в журнале по 30-томному Полному собранию сочинений писателя (Л.: Наука, 1972–1990), со ссылками согласно правилам РИНЦ. Заглавные буквы в именах Бога, Богородицы, других именах и понятиях, вынужденно пониженные в этом издании по требованиям советской цензуры, восстанавливаются по прижизненным изданиям и по Полному собранию сочинений Ф.М. Достоевского в авторской орфографии и пунктуации (Петрозаводск: Петрозаводский гос. ун-т, 1995 – продолжающееся издание), а также по Полному собранию сочинений и писем в 35 томах (2-е издание, исправленное и дополненное), выходящему в ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом) (2013 – продолжающееся издание). Во всех цитатах – опять-таки за исключением оговоренных случаев – курсивом выделяются слова, подчеркнутые автором цитаты, полужирным черным шрифтом – подчеркнутые автором статьи.

Наш почтовый электронный адрес – dostmirkult@yandex.ru Рабочими языками журнала являются русский и английский. Мы готовы принимать любые материалы по тематике журнала из России и из-за рубежа. О решениях по публикации или возврате материала авторы будут оповещаться в течение месяца.

From the Editor

Esteemed Colleagues, Dear Readers, the last issue of 2020 contained a review by Olga A. Bogdanova to Galina B. Ponomarevna's work (http://dostmirkult.ru/images/2020-4/DOST_2020-412-INTERN-262-272.pdf), and soon after the publication of the first issue of 2021 we were already mourning Galina, who passed away while working on her new book. It was difficult to interact with her, as she was sometimes quite conflictual, however, she always stood for what she believed in. During these last years, I learned to notice the tenderness, almost childlike, that was hidden behind her attacks, and to value her deep and sincere need to see her writings and her approach to Dostoevsky being useful to other people. I am happy to know that she had the time to receive and read Olga's extensive and benevolent review of her work. We are ready and willing to publish articles dedicated to her memory and memories of her.

Almost at the end of the preparation of this issue, we received news of the death of Inna A. Bityugova, researcher of the works of Dostoevsky and Turgenev, and part of the group at the Institute of Russian Literature that worked on the scholarly edition of Dostoevsky's *Complete Works* in 30 volumes. A bright, joyful, deep, and open person passed away during the Bright Week. We cherish her memory and wish her farewell. Her obituary by Nikolay Podosokorsky can be found at: https://philologist.livejournal.com/11942457.html

We, the Editorial Board and Tatiana V. Panyukova, apologize to Albina S. Bessonova, as in the following article: Panyukova, T.V. "Factual Sources in Research on the Biography of Fyodor Dostoevsky: From Documents to Facts and Interpretation". *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 4 (12), 2020, pp. 158-196. (URL: http://dostmirkult.ru/images/2020-4/DOST_2020-412-INTERN-160-198.pdf), while reporting the metrical record of the baptism of baby Simon (pp. 166-169) out of ignorance we did not give the reference to its first publication. We rectify the inaccuracy here. Cf. Bessonova, A.S., "Unknown Darovoe (Based on Archive Materials)". *V Summer Readings in Darovoe*, ed. by V.A. Viktorovich, Kolomna, Liga Publ., 2019, pp. 198. (URL: http://darovoe.ru/wp-content/uploads/2020/06/Blok_LCH.pdf)

On February 2-3, 2021, "Dostoevsky and World Culture" IWL RAS Research Institute organized the International Conference **"Dostoevsky's Novel *The Adolescent*: Current State of Research"**. The program can be found here: http://imli.ru/konferentsii/anonsy/4347-konferentsiya-roman-f-m-dostoevskogo-podrostok-sovremennoe-sostoyanie-izucheniya (in Russian). The recordings of the conference are available on YouTube and Facebook:

First part: https://www.youtube.com/watch?v=Fdj7---SOC0
Second part: https://www.youtube.com/watch?v=ddfWxDFO6f8&t=7493s
Third part: https://www.youtube.com/watch?v=-oAkI04ljCc

In this issue, we continue the publications of works presented during the conference with articles by Olga Meerson, Liudmila Saraskina, Natalia Tarasova, Elena Stepanian-Rumiantseva, Tatiana Kovalevskaya. We are still collecting materials for the new tome of the series "Dostoevsky: Current State of Research", dedicated to the novel *The Adolescent*, comprehending more than just the conference proceedings. We would like to collect detailed and in-depth research articles about this novel, which has been unfairly ignored by readers and researchers. The deadline for submitting articles for the volume was May 30, 2021, however, as Chief Editor I am ready to consider new papers for publication until August 15, 2021. We invite all our colleagues to cooperate. Works can be previously published in the journal "Dostoevsky and world culture. Philological journal".

On April 20-22, 2021, **the XXIII International Readings "Dostoevsky's Works in the Perception of 21st-Century Readers"**, jointly organized by "Dostoevsky and World Culture" IWL RAS Research Institute and Fyodor Dostoevsky's House-Museum in Staraya Russa, were held for the first time under a new status and in a slightly changed format. This was due, on the one hand, to the fact that many participants grew up and even discussed their Ph.D. thesis, however, they still want to take part in the conference; on the other, to the decision of following a global trend that suggests the possibility and even the need to learn constantly during all life, notably, both discovering new abilities and perfecting long acquired skills.

How do we imagine the aim and the format of our conference? We surely imagine it neither as the occasion for scholars to present their annual work report, neither as a place where young people intending to enter the academic community show the first results of their research. There are a lot of conferences that are organized on these bases, and one of them is held every year in Staraya Russa in May. We imagine our conference as open International Readings (this year together with scholars from different Russian cities, we had participants from Italy, China, and Bosnia-Herzegovina), where you do not need to be professionally involved with Dostoevsky's studies to participate in (a fact that does not lower the level of the conference, this should be noticed). It follows, that people of all ages – including the youngest – can take part in the conference **if they are interested in the hermeneutical reading of literature and are willing to learn it among like-minded people**.

We would like to organize a conference where each one can learn from the others and create a community, whose members see each other not as competitors on the academic field, but as comrades, understanding that each one of us represents for the others a field of new possibilities; that the other is not oppressing us, "grabbing" from the general field of research "his own topic", and "imposing" his own perspective on it, quite the opposite: for the first time, each one can disclose to the others a new space, that is, his inner space, existing only with him and in him. In sharing his or her perspectives of perception, which would be unavailable to the others in any other way, each one radically expands our possibilities.

We would like to discover in one another new spaces of view and comprehension and to become one another's learner and teacher at the same time. Therefore, the program of our conference is organized with the aim of leaving more time to discuss the report, than to the report itself. It is important to us to shape the conference not as a sequence of isolated pronouncements, ending as soon as we stop speaking, but as a hermeneutic circle, unfolding from each presented topic. We intend the hermeneutic circle not only as a constant refinement in understanding the configuration of the whole through the analysis of details, and the meaning of details thanks to their place in the whole but also as the result of the connection of the inner spaces of the participants, discovering the work in a unique perspective. For this reason, the conference is always dedicated to a single work by Dostoevsky, and even if it is admitted to present reports on other novels the participants are compelled to re-read it all the same, in order to participate to the round table of the first day of the conference, where are presented only reports concerning the central work.

Next year's conference will be dedicated to the novel "Crime and Punishment".

The conference ends with a seminar dedicated to the methodology and methods of working with texts, where all relevant methodological issues arisen during the conference can be also submitted. Since participation in the conference is far from limited to the reading of a report, the official program specifies the names of those who came without a report to participate in the round table and discussions, as we consider them full-fledged participants of the conference. We recommend to people participating for the first time to come without a report to see the format of the conference and understand how to better define their topic and build a report for the following year. Each report lasts 10 minutes.

Recordings and materials from the conference are partly available here: http://imli.ru/119-novosti-2021/4518-otchet-o-xxiii-chteniyakh-proizvedeniya-f-m-dostoevskogo-v-vospriyatii-chitatelej-xxi-veka The journal maintains the section "Young Readings", without the specification "in Staraya Russa". The section is meant for papers by young authors, and it is characterized by works of lesser length and simplified requirements for the bibliography. Nevertheless, the research remains of academic interest, as it often gives new and important perspectives about the perception of Dostoevsky's works, as it happens in the two articles presently published.

I will not describe every article in this last issue: they are quite different from one another, but always strong and heuristic in their way. I just want to say that this is certainly one of the most brilliant issues of our journal.

The journal is on Facebook, Vkontakte, and Telegram (with already almost 4 200 followers). You can subscribe to our pages to follow news from both the Journal and Research Institute "Dostoevsky and World Culture". Among other things, all the recordings from seminars and conferences organized by the Institute are published here. Books and articles dedicated to Dostoevsky are also available for download.

Facebook: https://www.facebook.com/dostmirkult/

Vkontakte: https://vk.com/dostmirkult

Telegram: https://t.me/dostmirkult

We would like to thank the authors who sent their materials for our library, and we remind you once again that we intend to create a library containing works on Dostoevsky by contemporary scholars within the site of the Institute: you can send your previously published works to the address below in pdf format if you want them to be in the library. If your work was published in a miscellany or a journal, we kindly ask you to send only the pdf of your article and to indicate all the references of the publication if they are not in the file yet. We are going to publish all the already published articles that will be sent, without additional selection. While creating the library, works will be gradually published on our pages on social networks. All the texts will be open access, and we will try to make them easy to find with Yandex search. We hope to create one of the most frequented online collections of contemporary works on Dostoevsky.

The journal is published in cooperation with the Commission for the Study of Fyodor Dostoevsky's Artistic Heritage at the Academic Council “History of World Culture” of the Russian Academy of Sciences. Our work is carried out in close contact with the Russian and International Dostoevsky Society.

All quotations from Fyodor Dostoevsky’s works, if not specified otherwise, are cited according to the *Complete Works* in 30 vols. (Leningrad, Nauka, 1972-1990), and references follow the format of the Russian Science Citation Index. In the Soviet edition the capital letters contained in the names of God, the Virgin, as in other holy names and concepts, have been lowered because of censorship; the original spelling is restored here in accordance with the editions published during Dostoevsky’s life, *Dostoevsky’s Complete Works in the Author’s Spelling and Punctuation* (Petrozavodsk, Petrozavodsk State University, 1995 – continuing publication), and Dostoevsky’s *Complete Works and Letters* in 35 vols. (2nd edition, revised and amended) published by IRLI RAS (Pushkin House) (2013 – continuing publication). The author’s original emphasis in quotations (where not specified otherwise) is indicated by italics; the emphasis of the author of the article is indicated by bold font.

Our email address is dostmirkult@yandex.ru. The journal accepts articles in Russian and English. We accept submissions related to the subject of the journal from authors worldwide. The authors will be notified about the decision of the Editorial Board about acceptance or refusal within a month.

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 2 (14).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (14), 2021.



Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-18-36

© 2021. О.А. Меерсон
Джорджтаунский университет, Вашингтон, США

«Подросток» как воспитание чувств

© 2021. Olga A. Meerson
Georgetown University, Washington, U.S.A.

The Adolescent as Sentimental Education

Информация об авторе: Ольга Анатольевна Меерсон, профессор русского языка и литературы на кафедре славистики, Джорджтаунский университет, Вашингтон, США.
E-mail: Meerson@Georgetown.edu

Аннотация: В статье рассматривается табуирование у Достоевского как маркер системы ценностей в его романах, ценностей, специфических для каждого романа, – в приложении к «Подростку». Изначальный контекст – моя книга 1998-го года по-английски «Табу у Достоевского» (Dostoevsky's Taboos). В случае с «Подростком» специфика табуирования в том, что «Подросток» – это роман воспитания, а потому ценности и категории, обсуждение которых в романе табуировано, проявляются не сразу, а по мере взросления героя, и – вторым кругом – его же как рассказчика, вспоминающего о взрослении героя. Сначала Аркадий скандально болтлив, для него нет запретных тем. По мере становления личности героя, а затем – и рассказчика, всё больше всё более важных тем становятся неупоминаемыми или непроизносимыми. Когда герой их упоминает, окружающие начинают реагировать на них как на неприличный поступок. Это позволяет нам не столько понять умом, сколько прочувствовать на уровне восприятия поэтики и эстетики нарратива в романе, что же в нём действительно важно и чему научился его герой и рассказчик. Мы учимся вместе с ним – замечать и разделять чужую боль и преодолевать то, что преодолевает он, – то есть личный эгоцентризм.

Ключевые слова: нарратив, автор vs рассказчик, дискурсивные табу, роман воспитания, полифония, вовлечение читателя, болевые точки как симптомы ценностей.

Для цитирования: *Меерсон О.А.* «Подросток» как воспитание чувств// Достоевский и мировая культура. Филологический журнал, 2021. № 2 (14). С. 18-36. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-18-36

Information about the author: Olga A. Meerson, D.Sc. in Philology, Professor, Department of Slavic Languages, Georgetown University, 3700 O St., N.W., Washington, D.C. 20057, U.S.A.

E-mail: Meerson@Georgetown.edu

Abstract: This article dwells on my earlier method, of mining discursive taboos, specific for each novel by Dostoevsky, for the key values made prominent in these novels. More than the original chapter in my 1998 book, *Dostoevsky's Taboos*, the article applies this method to the specific poetics of *The Adolescent* as Bildungsroman. As Arkady, the character, and then, eventually, the narrator, learns about his own *faux pas* about violating others' taboos, he also learns about values entailed by these taboos. He becomes less selfish and more sensitive to the reality of other people and their pain and sore spots. As readers, we learn about compassion and a certain imperative system of values, together with this character, just as these newly unmentionable values emerge or transpire for him. Rather than being told about the "before and after" of the character, we are implicated in his transformation, learning his lessons together with him and never having any moral immunity from his faults or any opportunity to judge him from above.

Keywords: Narrative, Author vs Narrator, Taboos in Discourse, Bildungsroman, Polyphony, Implicating the Reader, Sore spots as value symptoms.

For citation: Meerson, O.V. "*The Adolescent* as Sentimental Education". *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (14), 2021, pp. 18-36. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-18-36 (In Russ.)

> ***Не утерпев****, я сел записывать эту историю моих первых шагов на жизненном поприще, тогда как мог бы обойтись и без того. Одно знаю наверно: никогда уже более не сяду писать мою автобиографию, даже если проживу до ста лет. Надо быть слишком подло влюбленным в себя, чтобы писать без стыда о самом себе.*

В 1998-ом году у меня по-английски вышла книга о табу у Достоевского [Meerson, 1998]. Хотя в «Подростке» есть полный набор традиционных табуированных мотивов, включая прежде всего инцест, речь в моей книге шла о словесных табу – у кого чего болит, тот о том ***не*** говорит – о табу как маркерах системы ценностей в поэтических мирах как Достоевского, так и его героев, часто

не согласных друг с другом и ещё чаще – с автором. Вкратце, книга о том, что полифонию у Достоевского предохраняет от релятивизма способность героев и рассказчиков молчать о важном для них, – точнее неспособность о важном для них говорить, особенно заметная на фоне общей болтливости, скандальности дискурса и общего словесного неприличия поведения тех же героев, но в других ситуациях. Каждый проявляет «светскую брезгливость» (словечко подростка о Версилове) в болезненных именно для него вопросах, зачастую будучи человеком далеко не светским, то есть проявляет эту брезгливость очень избирательно и тем информативно. Повешенный не говорит о верёвке, опозоренная женщина о своём унижении, проститутка (точнее скорее её мачеха: совесть нечиста именно у неё) – о борделе, незаконнорожденный о происхождении или о братстве законных братьев, влюблённый о любви, нищий о деньгах, убийца или растлитель – о своих жертвах. Все они создают сложную и крайне «говорящую» систему эвфемизмов и умолчаний, притом иногда собственная такая их система им внятна, хоть и не названа, а вот уже система другого – нет. Поэтому часто эти чувствительные, нервные и измученные герои – и иногда даже героини – бывают черствы и бестактны по отношению к не менее чувствительным и чёрствым и бестактным своим ближним, таким же, как и они, литературным героям. Уникальность табу в разговоре о себе Подростка как рассказчика – то есть задним числом, после пережитого опыта – в том, что для него непереносима именно тема его бестактности, позор бесчувственности к другим в бытность его подростком. Но стыд за эту бестактность часто заставляет его прибегать к умолчаниям и неловким выражениям, когда он ведёт своё повествование уже сравнительно взрослым человеком.

Общие же черты табуирования по всему корпусу у Достоевского – начиная с «Мертвого дома» – важный фон для понимания проблемы. Из несовпадений между болевыми точками самых разных героев происходят постоянные нарушения табу одних – другими. Все рано или поздно наступают друг другу на мозоли. Но именно бестактность героев по отношению друг ко другу даёт нам, читателям, некий ключ к пониманию того, что вот тут есть табу, есть что-то важное и непроизносимое, притом именно для того героя, которого сейчас обидели бестактностью. Таким образом мы продвигаемся наощупь и по серии бестактностей и скандалов и «светски-брезгливой» реакции героев зачастую совсем не светских можем составить

некую карту важного. Умолчание не заглушает полифонию, но его голос часто пересиливает голоса, которые звучат явно.

Примеров нарушений табу как сигналов того, что именно табуировано, в «Подростке» не меньше, чем в других произведениях Достоевского. Роман «Подросток» начинается с деепричастия «не утерпев» («начал я эти записки»), – подобно тому, как в «Мёртвом доме» Горянчиков говорит, что когда ему пришло в голову сравнение бани с пеклом (= адом!), он тоже не утерпел и поделился этим соображением с Петровым, а Петров проигнорировал его замечание тоже нарочито, – как неприличное. Дело-то было в том, что Петров страшный преступник, и думая о том, что болит именно у него, а не у Горянчикова, он воспринимает сравнение бани с адом в николаевском остроге не как социальную критику, а как напоминание о вполне себе реальном аде. Именно из-за этой конкретности памяти и мук совести Петрова и других каторжан-убийц говорить об аде прямо нельзя.

Обо всём этом я писала в книге, вышедшей в самом конце прошлого тысячелетия. «Подросток» вполне вписывается в эту картину и эти сигналы ценностей поэтического мира Достоевского как полифонии умолчаний, то есть системы и значащих столкновений непроизносимых упоминаний болевых точек героев, когда они могут понимать или не понимать, что болит у другого, и нарушать, но потом и замечать его личные табу. А сейчас мне особенно важно стало понять не то, насколько «Подросток» вписывается в поэтику табу у Достоевского, но и чем эта поэтика в случае с этим романом отличается от остальных произведений Достоевского.

В чём-то Аркадий со своими болевыми точками, конечно, похож на некоторых других героев Достоевского. Например, он предвозвещает нам Смердякова, болезненно воспринимающего свою незаконнорожденность и непризнанность отцом и братьями. Да, Аркадий – репетиция к Смердякову. Однако как по мере переживания описываемых событий героем-подростком, так и в ходе повествования о них задним числом героем уже слегка повзрослевшим (последнее – особенно), этот герой-повествователь постепенно понимает, что и у других у каждого болит своё. Кроме того, в отличие от Смердякова, боль о том, что он незаконный, у Аркадия не главная, а главная боль – его любовь к Ахмаковой и ревность к отцу (Версилову), который в неё тоже влюблён. Однако будучи чувствителен

к своей боли от любви, Аркадий-подросток поначалу совершенно не замечает, что и другие могут любить и страдать от той же боли. Так, например, он не замечает боли своей конфидантки, доброжелательной Татьяны Павловны. Точнее, он замечает эту боль только задним числом, уже в ходе диалога, в котором бестактно её обижает, – а возможно вообще осмысляет свою бестактность только вспоминая об этом диалоге задним числом и описывая его в записках:

> – Ах, пащенок! Так это письмо в самом деле у тебя было зашито, и зашивала дура Марья Ивановна! Ах вы, мерзавцы-безобразники! Так ты с тем, чтоб покорять сердца, сюда ехал, высший свет побеждать, Черту Ивановичу отмстить за то, что побочный сын, захотел?
>
> – Татьяна Павловна, – вскричал я, – не смейте браниться! Может быть, вы-то, с вашею бранью, с самого начала и были причиною моего здешнего ожесточения. Да, я – побочный сын и, может быть, действительно хотел отмстить за то, что побочный сын, и действительно, может быть, какому-то Черту Ивановичу, потому что сам черт тут не найдет виноватого; но вспомните, что я отверг союз с мерзавцами и победил свои страсти! Я молча положу перед нею документ и уйду, даже не дождавшись от нее слова; вы будете сами свидетельницей! [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 434]

В этом разговоре Аркадий говорит об Ахмаковой «она», поскольку она всё время у него на уме. Это знак её исключительности для него, а потому и некоторое инстинктивное табуирование её открытого называния. То есть своё-то он табуировать уже немного научился! А вот чужой боли, как мы сейчас увидим, не слышит. Ведь далее в том же разговоре Аркадий, в упоении солидарности с другими безумцами-влюблёнными, забывается и не понимает, что у них, этих других, могут быть свои табу насчёт своей – а не его – любви. Он оказывается жесток по отношению к Татьяне Павловне, но в результате того, что забылся, начинает её замечать. Это один из ранних примеров уроков табу подростку, который изначально считал, что его страдания уникальны:

> – О, мы все трое – «одного безумия люди»! Да вы знаете ли, чье это словечко: «одного безумия люди»? Это — его словечко, Андрей Петровичево! Да знаете ли, что нас здесь, может быть, и больше, чем трое, одного-то безумия? Да бьюсь же об заклад, что и вы, четвер-

тая, – этого же безумия человек! Хотите, скажу: бьюсь об заклад, что вы сами были влюблены всю жизнь в Андрея Петровича, а может быть, и теперь продолжаете...

Повторяю, я был в вдохновении и в каком-то счастье, но я не успел договорить: она вдруг как-то неестественно быстро схватила меня рукой за волосы и раза два качнула меня изо всей силы книзу... потом вдруг бросила и ушла в угол, стала лицом к углу и закрыла лицо платком.

– Пащенок! Не смей мне больше этого никогда говорить! – проговорила она плача.

Это все было так неожиданно, что я был, естественно, ошеломлен. Я стоял и смотрел на нее, не зная еще, что сделаю.

– Фу, дурак! Поди сюда, поцелуй меня, дуру! [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 434]

Хотя Татьяна Павловна и называет всё время Аркадия пащенком – что любому незаконному сыну очень больно слышать, – для неё Аркадий не любой, и боль его она чувствует как специфическую, и именно поэтому типологически ожидаемое упоминание болевой точки её не смущает: она чувствует, что́ у Аркадия болит сильнее, чем эта боль, (только у Смердякова она станет главной болевой точкой и потому главным табу). Татьяна чувствует, что главная боль Аркадия – от неразделённой любви. Именно поэтому она тут же просит у него прощения, называя и его, и себя дураком и дурой, – то есть признавая их солидарность в этой безответной любви. Первый импульс у неё – сделать ему больно, но уже второй – сострадание к нему, несмотря на причинённую им ей самой боль. Ведь Татьяна Павловна, при всей её непосредственности, – не подросток и не так эгоцентрична, а потому она чувствительна не только к собственным больным местам и непроизносимостям. Сама она действительно влюблена в Версилова, но она не считает, что на ней и её страданиях свет клином сошёлся! Именно поэтому Татьяна прекрасно понимает, что и раздражение Версилова на Ахмакову – оборотная сторона его, Версилова, влюблённости:

– Но какая же ненависть! Какая ненависть! – хлопнул я себя по голове рукой, – и за что, за что? К женщине! Что она ему такое сделала? Что такое у них за сношения были, что такие письма можно писать?

> – Не-на-висть! – с яростной насмешкой передразнила меня Татьяна Павловна.
>
> Кровь ударила мне опять в лицо: я вдруг как бы что-то понял совсем уже новое; я глядел на нее вопросительно изо всех сил [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 259].

Аркадий «что-то понял совсем уже новое» именно из того, что Татьяна Павловна *не* проговорила, из чужого слова (по Бахтину) «ненависть», то есть из интонации передразнивания, которая у Достоевского ставит под сомнение правильность употребления именно этого слова. Но как именно надо назвать эту «ненависть», Татьяна Павловна не поясняет. То есть Аркадий начинает что-то понимать из непроизносимого и табуированного. Нужное слово, – если и не «любовь», то «влюблённость». Но Аркадий с Татьяной Павловной, как уже видим мы, а сам он догадается очень нескоро, – «одного безумия люди», безумцы влюблённости, а потому и табу у них на это понятие общее, и «понял» он «что-то совсем уж новое» именно из того, что Татьяна Павловна *не* назвала.

Однако на момент разговора, при всём предчувствии общности с Татьяной Павловной, Аркадий понимает ещё очень мало: его страдания кажутся ему исключительными, каких ни у кого нет. Он пока не рассказчик *post-factum,* а подросток во всех смыслах. Татьяна же сострадает не только своей любви, но и любви всех любящих, в том числе и отвергнутых и даже особенно – отвергших её саму:

> – Убирайся ты от меня! – взвизгнула она, быстро отвернувшись и махнув на меня рукой. – Довольно я с вами со всеми возилась! Полно теперь! Хоть провалитесь вы все сквозь землю!.. Только твою мать одну еще жалко...
>
> Я, разумеется, побежал к Версилову. Но такое коварство! такое коварство!
>
> [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 259]

Чьё именно коварство? Татьяны? Версилова? Как может быть коварен тот, кто собой не владеет и не имеет умыслов обидеть бедного мальчика, а страдает своим, отдельным от него страданием? По-видимому, Аркадий ещё достаточно юн и эгоцентричен, чтобы предполагать, что не владеть собой может только он один, а остальные, – включая Версилова, – всё делают не только намеренно, но

и сознательно, потому, что им, старшим, якобы всё подконтрольно. Здесь хорошо видно, что восторженность и идеализация близких и старших как якобы безгрешных – оборотная сторона подросткового эгоцентризма. Взросление в романе предполагает терпимость к грехам друг друга, а не их отсутствие и даже не способность их побороть. Поэтому самый взрослый человек в романе – Макар Долгорукий. На первом месте не его праведность и даже не столь ценимое им «благообразие», а именно желание покрыть грех тех, кого он любит. Но Аркадий этого о своём законном, но приёмном отце до конца не понимает, или во всяком случае не понимает почти до конца своих «записок». Самый главный акт его взросления – в том, что он многое осознаёт и видит только в процессе воспоминаний и записывания. Этот процесс помогает ему увидеть себя тогдашнего не то что со стороны, но с точки зрения людей, у которых болит у каждого и каждой – своё.

Мать же Аркадия и Татьяна Павловна любят, – и его, и Версилова, и «бедную Лизу» (сестру Аркадия) именно благодаря тому, что их не идеализируют. Аркадий-подросток в упор не видит страданий своей сестры и обращается с ней как с маленькой, когда она сама уже носит ребёнка человека, союз с которым обречён. И мать, и Татьяна Павловна беспокоятся о душевном состоянии Версилова из-за того, что он влюблён в Ахмакову, хотя, казалось бы, и Ахмакова им соперница, и они (оне) – друг другу. Любовь для взрослых людей, не-подростков, в этом романе – это покрывать грехи друг друга и сострадать именно падающим и падшим, а не вызывающим восторги. Но увидеть это можно только если ты увидишь себя самого, юного эгоцентрика, задним числом, повзрослев, когда уже узнаёшь о всех своих faux pas и научился их стыдиться.

Интересны языковые маркеры этой двойственности. Аркадий – повествователь, говоря о наивности Аркадия-подростка, впадает в косноязычие образца оговорок по Фрейду. Возьмём пример описания его бестактности по отношению к сестре. По контексту здесь очень важно, что бестактность Аркадия-подростка по отношению к сестре (напомним, беременной от молодого князя, о котором тут будет речь) замечают все, кроме него самого. Но вспомнив цитату, мы потом вернёмся к одному странному выражению:

> – Вы, сударыня, – обратился я вдруг к ней, – кажется, часто посещаете в квартире князя Дарью Онисимовну? Так не угодно ли

вам передать ему самой вот эти триста рублей, за которые вы меня сегодня уж так пилили!

Я вынул деньги и протянул ей. Ну поверят ли, что низкие слова эти были сказаны тогда без всякой цели, то есть без малейшего намека на что-нибудь. Да и намека такого не могло быть, потому что в ту минуту я ровнешенько ничего не знал. Может быть, у меня было лишь желание чем-нибудь кольнуть ее, **сравнительно ужасно невинным**, вроде того, что вот, дескать, барышня, а не в свое дело мешается, так вот не угодно ли, если уж непременно вмешаться хотите, самой встретиться с этим князем, с молодым человеком, с петербургским офицером, и ему передать, «если уж так захотели ввязываться в дела молодых людей». Но каково было мое изумление, когда вдруг встала мама и, подняв передо мной палец и грозя мне, крикнула:

– Не смей! Не смей!

Ничего подобного этому я не мог от нее представить и сам вскочил с места, не то что в испуге, а с каким-то страданием, с какой-то мучительной раной на сердце, вдруг догадавшись, что случилось что-то тяжелое. Но мама не долго выдержала: закрыв руками лицо, она быстро вышла из комнаты. Лиза, даже не глянув в мою сторону, вышла вслед за нею. Татьяна Павловна с полминуты смотрела на меня молча:

– Да неужто ты в самом деле что-нибудь хотел сморозить? – загадочно воскликнула она, с глубочайшим удивлением смотря на меня, но, не дождавшись моего ответа, тоже побежала к ним. Версилов с неприязненным, почти злобным видом встал из-за стола и взял в углу свою шляпу.

– Я полагаю, что ты вовсе не так глуп, а только невинен, – промямлил он мне насмешливо. – Если придут, скажи, чтоб меня не ждали к пирожному: я немножко пройдусь [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 214][1].

Версилов, конечно, прав, намекая на то, что невинность его сына – это вариант глупости. Именно эта его оценка, которой он сам так стесняется («промямлил»), из-за стыда за бестактность сына, объясняет задним числом точность выражения, которое сам Аркадий употребляет в тексте раньше, но осмысляет уже позже, по ходу повествования именно в воспоминаниях о событии. А выражение, меж тем, странное и на первый взгляд кажется не только не точным,

[1] Здесь и далее полужирный шрифт в цитатах мой – О. М.

но и бессмысленным, стилистическим ляпом: «было лишь желание чем-нибудь кольнуть ее, **сравнительно ужасно невинным**». Или «сравнительно» или «ужасно» или уж «невинным»! Однако тут происходит воскрешение слова по Шкловскому (или оговорка по Фрейду – как угодно): «невинность» укола братом сестры действительно довольно-таки (= «сравнительно») ужасна, и сам укол непоправим. Если сравнивать эту глупость с намеренным желанием сделать больно, то она сравнительно невинна. Но невинность может быть бестактностью ещё ужаснее намеренной обиды. В таком случае «ужасно невинное» это не неловко-разговорное употребление слова «ужасно» в значении «очень»/«вполне», а оксюморон, вроде «ужасно-прекрасный». Следовало бы даже писать его через дефис, как «ужасно-невинное».

А меж тем, Версилов ведь уже предупреждал Аркадия, чтобы он молчал (мол, «за умного сойдёт»). Уже на стр. 173 мы читаем о разговоре отца с сыном, притом на тему, которой от светского Версилова Аркадий не ждёт (а мы в большой степени видим и не видим то же, что наш герой-подросток, хотя кругозор его и очень ограничен, особенно поначалу): об идеализме без и вне Христа:

> – Вы раз говорили про «женевские идеи»; я не понял, что такое «женевские идеи»?
>
> – Женевские идеи – это добродетель без Христа, мой друг, теперешние идеи или, лучше сказать, идея всей теперешней цивилизации. Одним словом, это – одна из тех длинных историй, которые очень скучно начинать, и гораздо будет лучше, если мы с тобой поговорим о другом, а еще лучше, если помолчим о другом.
>
> – Вам бы все молчать!
>
> – Друг мой, вспомни, что молчать хорошо, безопасно и красиво.
>
> – Красиво?
>
> – Конечно. Молчание всегда красиво, а молчаливый всегда красивее говорящего.
>
> – Да так говорить, как мы с вами, конечно, все равно что молчать [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 173].

Аркадий-мемуарист очень точно передаёт слова Версилова (или по крайней мере верит, что точно передаёт). Но он начинает понимать их смысл только тогда, когда уже пишет их в записках. Здесь интересна хронология, и развития чуткости героя, и соответствия этого

развития написанию героем записок. Подросток начинает замечать ужасность своей невинности, он вот именно что «вдруг» догадывается, что случилось что-то тяжёлое» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 214]. «Тяжёлое» – интересное слово: оно предполагает не степень ужаса, а нечто непонятное, висящее в воздухе, как топор.

Можно привести и более простой пример с сестрой, когда ничего не замечающий Аркадий-подросток говорит сестре о молодом князе Серёже, от которого Лиза беременна, что, мол, он собирается жениться на их единокровной сестре Анне, притом не по любви, а из-за векселей, и Лиза обрывает его совсем уж без объяснений, словами «прощай, некогда» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 199]. В этом отрывке виден важный парадокс: Аркадий-подросток очень тонко улавливает чужие интонации и выражения взглядов, но совершенно не задумывается, отчего эти выражения, мимика и жесты таковы, – ведь чтобы задуматься, надо перефокусировать внимание с себя на другого, а он этому пока не научился:

> – Приду, приду, как обещал. Слушай, Лиза: один поганец – одним словом, одно мерзейшее существо, ну, Стебельков, если знаешь, имеет на его дела страшное влияние... векселя... ну, одним словом, держит его в руках и до того его припер, а тот до того унизился, что уж другого исхода, как в предложении Анне Андреевне, оба не видят. Ее по-настоящему надо бы предупредить; впрочем, вздор, она и сама поправит потом все дела. А что, откажет она ему, как ты думаешь?
>
> – Прощай, некогда, – оборвала Лиза, и в мимолетном взгляде ее я увидал вдруг столько ненависти, что тут же вскрикнул в испуге:
>
> – Лиза, милая, за что ты?
>
> – Я не на тебя <...> [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 199]

Но вернёмся к хронологии становления героя-подростка и его чуткости к другим. Ещё намного ранее этого момента и в повествовании, и в жизни героя он совсем не чувствителен к чужой боли, всё время говорит бестактности, которые при этом, в качестве уже рассказчика и мемуариста, маркирует чётко, хоть и не оценивает. Накануне самоубийства Крафта он говорит о револьвере, хотя Крафт ясно просит его на эту тему не говорить. Притом начинается разговор на запретную тему в традиционном ещё со времён Свидригайлова, – когда эвфемизм для самоубийства – вояж, но хоть это понимает будущий самоубийца, сам его собеседник, наш главный герой, по

своему эгоцентризму и зацикленности на своём, значительности эвфемизма не понимает и даже не слышит:

> – Вы куда-то опять **уезжаете**?
> – Да**... уезжаю**.
> – Скоро?
> – Скоро [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 61].

Троеточие перед произнесением ключевого, но маскирующего слова («да... уезжаю») – тоже традиционный маркер двуголосости этого слова, его наполненности бОльшим, чем ожидаемое, значением для одного из собеседников, притом значением, другим собеседником не только не ожидаемым, но и не уловленным. Двуголосое слово в этом смысле всегда иронично. Далее та же судьба постигает уже более зловещее упоминание о насильственной смерти, но тем не менее не обнажает того, что это именно самоубийство. Слово «револьвер» менее невинно даже на поверхностный слух, чем слово «уезжаете», «вояж», как было в случае со Свидригайловым:

> – Неужели, чтоб доехать до Вильно, револьвер нужен? – спросил я **вовсе без малейшей задней мысли: и мысли даже не было**! Так спросил, потому что мелькнул револьвер, а я тяготился, о чем говорить [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 61].

Тут уже возникает некоторый зазор между героем, разговаривавшим с Крафтом – если можно назвать разговором ситуацию, где он совсем собеседника не слышит, – и Аркадием, который потом задним числом говорит это нам или себе в записках: он отмечает, что задней мысли у него не было. Это предполагает, что в какой-то момент между этим разговором и записками-мемуарами он, всё же, понял, что у самого Крафта она, задняя эта мысль, была, а точнее, что его беспокоило, мучило и манило что-то, чего Аркадий-подросток в момент рассказа не заметил, будучи занят не Крафтом, а собою. Далее Аркадий замечает на револьвере пристальный взгляд Крафта, но не придаёт ему – на тот момент – никакого значения:

> Он обернулся и посмотрел на револьвер пристально.
> – Нет, это я так, по привычке.
> – Если б у меня был револьвер, я бы прятал его куда-нибудь под замок. Знаете, ей-богу, соблазнительно! Я, может быть, и не верю

в эпидемию самоубийств, но если торчит вот это перед глазами – право, есть минуты, что и соблазнит.

– Не говорите об этом, – сказал он и вдруг встал со стула.

– Я не про себя, – прибавил я, тоже вставая, – я не употреблю. Мне хоть три жизни дайте – мне и тех будет мало.

– Живите больше, – как бы вырвалось у него [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 61].

Почему «как бы вырвалось»? Здесь интересный феномен: Аркадий слушает интонации и слова Крафта очень внимательно, но при этом не придаёт им значения, пропускает мимо сознания и рефлексии. Это какой-то аналог двуголосому слову в процессе слушания. Человек слышит чужие эмоции очень ясно, но при этом не придаёт им значения. Это не невнимание, а именно бестактность по отношению к чужим болевым точкам. Здесь видно, что наш герой-подросток бестактен, именно потому и из того, что *как рассказчик, задним числом он описывает то, что тогда замечал, но предпочитал игнорировать, – и описывает без всякого снисхождения к себе*. Это могло бы отчасти объяснить, почему Достоевский, всё же, решился писать от первого лица: ведь ему, по слову Бахтина, важно показать своего героя его голосом, а не как объект описания[2]. Но и Бахтин прямо не занимается принципиальным для нас вопросом: что вызывает у чи-

[2] В следующем отрывке видно, чем Бахтин обязан видению философии русского персонализма, когда важно не как герой выглядит, а как он видит: «Не только действительность самого героя, но и окружающий его внешний мир и быт вовлекаются в процесс самосознания, переводятся из авторского кругозора в кругозор героя. Они уже не лежат в одной плоскости с героем, рядом с ним и вне его в едином авторском мире, а потому они и не могут быть определяющими героя каузальными и генетическими факторами, не могут нести в произведении объясняющей функции. Рядом с самосознанием героя, вобравшим в себя весь предметный мир, в той же плоскости может быть лишь другое сознание, рядом с его кругозором – другой кругозор, рядом с его точкой зрения на мир – другая точка зрения на мир. Всепоглощающему сознанию героя автор может противопоставить лишь один объективный мир – мир других равноправных с ним сознаний.

Нельзя истолковывать самосознание героя в социально-характерологическом плане и видеть в нем лишь новую черту героя, усматривать, например, в Девушкине или Голядкине гоголевского героя плюс самосознание. Так именно и воспринял Девушкина Белинский. Он приводит место с зеркалом и оторвавшейся пуговицей, которое его поразило, но он не улавливает его художественно-формального значения: самосознание для него лишь обогащает образ “бедного человека” в гуманном направлении, укладываясь рядом с другими чертами в твердом образе героя, построенном в обычном авторском кругозоре. Может быть, это и помешало Белинскому правильно оценить “Двойника”.

Самосознание, как художественная доминанта построения героя, не может лечь рядом с другими чертами его образа, оно вбирает эти черты в себя как свой материал и лишает их всякой определяющей и завершающей героя силы» [Бахтин, 1996–..., т. 6, с. 59-60].

тателя бОльшую эмпатию и чувство реальности личности героя – его прямая речь или псевдо-косвенная речь о нём, то есть в третьем лице, но с эмпатией? То, что Достоевский перешёл в «Преступлении и наказании» от первого лица повествования к третьему, заставляет предположить, что он считал главным орудием эмпатии псевдо-косвенную речь, – достаточно лишь сравнить наши впечатления от черновика вступления к роману с повествованием от первого лица – с вступлением в самом романе, – уже в третьем лице. Мы увидим, что бОльшую эмпатию у нас вызывает герой, о котором рассказано в третьем лице, чем говорящий от первого: ведь невозможно читателю, услышав о герое в третьем лице, списать все его «странности» на полную его вненаходимость нашему опыту, – на монолог другого, не-ближнего, возможно – психа и вообще не такого как я, читатель.

Но в данном случае, с записками Аркадия о его бытности подростком, воспоминания повзрослевшего героя о своём собственном позоре в юности делают важным то, чтобы говорил об этом позоре он сам, а не какой-то внешний осуждающий голос. Вот и здесь, с Крафтом, Аркадию – взрослому стыдно за себя-подростка, стыдно именно за то, что тогда, раньше ему *не* было стыдно. Это видно и в заключении разговора с Крафтом, – в том, что слова «всякой удачи» и «до свидания» двуголосы: они наполнены для Аркадия и Крафта совершенно разным значением. То, что для Аркадия – формулы вежливости, для Крафта важные понятия. Ведь свидания Крафт с Аркадием ожидает посмертного, а удачи желает именно в предприятии самоубийства:

> Он рассеянно улыбнулся и, странно, прямо пошел в переднюю, точно выводя меня сам, разумеется не замечая, что делает.
>
> – Желаю вам всякой удачи, Крафт, – сказал я, уже выходя на лестницу.
>
> – Это пожалуй, – твердо отвечал он.
>
> – До свиданья!
>
> – И это пожалуй.
>
> Я помню его последний на меня взгляд [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 61].

Последнее предложение – взгляд героя на себя в будущем: он запомнил, как сам оказался объектом взгляда, и именно в этом открыл для себя, что смотревший на него – субъект, а не просто объект

его, подросткового видения. Во всех этих и многих других случаях в «Подростке» уроки по табуирующему умолчанию становятся одновременно уроками чужой субъектности, и поэтому приучают героя замечать и чужую боль, а не только свою. Оказывается, не только я, Аркадий, не могу выносить упоминания того, что у меня болит, но и другие тоже – упоминаний того, что болит у них. Это, конечно, переворот сознания героя, и он постепенно выучивает урок отца: оказывается, не всё, что замечаешь и искренне считаешь важным, надо проговаривать!

Этот урок служения истине важен в двух отношениях – (а) для понимания, что такое исповедь и её тайна, а это жанр, в котором герой напишет свои записки, повзрослев, и (б) для того, чтобы запретить себе прибегать к шантажу, а это уже мотив в сюжете романа. Оказывается, доходить до самой сути надо не тогда, когда тебе хочется, а только тогда, когда ты этим не навредишь ближнему, грешному, но любящему или по крайней мере любимому. Интересно, что уроки такой сдержанности могут преподнести нашему герою те, кто и сам-то не очень праведен, или же тем, кто подвержен человеческим слабостям. Кроме Версилова, тут очень важны Ахмакова и старый князь Сокольский. В длинном разговоре Аркадия с ней, когда тот почти что уже готов возвратить ей её документ и не продолжать интригу, поразительно, что до этого не доходит потому, что он поражён, как она угадала всё, что происходит с ним и в нём, и это его удивление – то есть, опять же, зацикленность на себе – отвлекает его от заботы о ней и от поступка, требуемого простой порядочностью. Рассказывая об этом эпизоде, Аркадий забегает вперёд и оценивает своё внимание к эмоциональной стороне дела без рефлексии над ней как невнимательность к другому человеку, в данном случае к Ахмаковой. Он не понимает, почему она не хочет знать его позорных секретов, состоящих в любопытстве к её позорным секретам!

> – Все, должно быть, знаю, – тихо улыбнулась она, – вы только что хотели мне в чем-нибудь отмстить, поклялись меня погубить и наверно убили бы или прибили тут же всякого, который осмелился бы сказать обо мне при вас хоть одно худое слово.
>
> О, она улыбалась и шутила; но это лишь по чрезмерной ее доброте, потому что вся душа ее в ту минуту была полна, как сообразил я после, такой собственной огромной заботы и такого сильного и могущественного ощущения, что разговаривать со мной и отвечать

на мои пустенькие, раздражительные вопросы она могла лишь вроде как когда отвечают маленькому ребенку на какой-нибудь его детский неотвязный вопрос, чтоб отвязаться. Я это вдруг понял, и мне стало стыдно, но я уже не мог отвязаться.

– Нет, – вскричал я, не владея собой, – нет, я не убил того, который говорил об вас худо, а напротив, я же его и поддержал!

– О, ради Бога, **не надо, не нужно, не рассказывайте ничего**, – протянула она вдруг руку, чтобы остановить меня, и даже с каким-то страданием в лице, но я уже вскочил с места и стал перед нею, чтоб высказать все, и, если б высказал, не случилось бы того, что вышло после, потому что наверно кончилось бы тем, что я бы сознался во всем и возвратил ей документ. Но она вдруг засмеялась:

– **Не надо, не надо ничего, никаких подробностей!** все ваши преступления я сама знаю: бьюсь об заклад, вы хотели на мне жениться, или вроде того, и только что сговаривались об этом с каким-нибудь из ваших помощников, ваших прежних школьных друзей... Ах, да ведь я, кажется, угадала! – вскричала она, серьезно всматриваясь в мое лицо.

– Как... как вы могли угадать? – пролепетал было я, как дурак, страшно пораженный.

– Ну вот еще! Но довольно, довольно! я вам прощаю, **только перестаньте об этом**, – махнула она опять рукой, уже с видимым нетерпением [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 366-367].

Общее впечатление от этого отрывка у нас такое же, как у самого героя-подростка: он всё хочет в чём-то признаться, а его не желают слушать и затыкают ему рот. Но на деле не умеет слушать он, продолжая говорить о том, что его собеседнице больно. Он тонко замечает её выражение лица, интонации и внимание к себе – к своему лицу и словам. Но он совсем не понимает, что именно он сам причиняет собеседнице ту боль, из-за которой ему кажется, что ей не до него. А ведь, казалось бы, он вполне мог бы понять, почему она «могла угадать» те подробности в его же планах, о которых не желает слышать. Он так стыдится того, что у него происходит внутри, что не замечает, что она уже давно это происходящее у него внутри знает, и потому скрывать нечего.

Во самом интересном случае табуируется сама объективность информации: в обличительстве – ложь, потому что в чужом позоре нет любви. И урок здесь нашему герою преподаёт старый князь Со-

кольский. При этом подросток считает, что князя все водят за нос, но тот обладает проницательностью в главном: он не хочет знать чужого позора и обличать его – в данном случае – позора и Анны Андреевны, и Ахмаковой. Он не хочет знать этого позора не потому, что его нет, а потому, что сам благороден и желает их дотянуть до себя. Но ведь и подросток до него не дотягивает – уже тем, что считает, что старый князь ничего не замечает по наивности:

> Но лишь только [Анна Андреевна] вышла, вдруг все лицо старика изменилось мгновенно. Он торопливо взглянул на дверь, огляделся кругом и, нагнувшись ко мне с дивана, зашептал мне испуганным голосом:
>
> – Cher ami! О, если б я мог видеть их обеих здесь вместе! О cher enfant!
>
> – Князь, успокойтесь...
>
> – Да, да, но... мы их помирим, n'est-ce pas? Тут пустая мелкая ссора двух достойнейших женщин, n'est-ce pas? Я только на тебя одного и надеюсь... <...> Cher enfant, ради Христа, не говори Анне Андреевне, что я здесь всего боюсь; я все здесь похвалил с первого шагу, и хозяина похвалил. <...>
>
> – Mon ami! Mon enfant! – воскликнул он вдруг, складывая перед собою руки и уже вполне не скрывая своего испуга, – если у тебя в самом деле что-то есть... документы... одним словом – **если у тебя есть что мне сказать, то не говори**; ради Бога, **ничего не говори; лучше не говори совсем... как можно дольше не говори**... [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 425-426].

Князь видит, как его видят другие, но употребляет целую серию эвфемизмов, таких как «что-то есть», «документы», «есть что мне сказать», «ничего (не говори)»: ведь то, что его считают сумасшедшим, – это позор тех, кто так считает, и ему за них стыдно, и прежде всего стыдно за свою дочь, которая об этом сумасшествии отца написала письмо, пресловутый «документ». Для старого князя этот документ – не его позор, а позор дочери, а потому он не хочет о нём знать. А позор этот, его дочери, состоит в том, что она выставляет на позор отца, это позор сыновей Ноя. Ирония в том, что такая чувствительность к позору и Ахмаковой, и Анны Версиловой показывает, что старый князь совсем не сумасшедший, и потому выдаёт то, что «документ» фальшивка не только по духу, но и фактически. Во

всяком случае, князь вполне вменяем в том смысле, в котором Ахмакова его считает невменяемым, хоть с точки зрения премудрости мира сего он и не очень адекватен.

Но если бы не позорный факт «документа», нарушающего табу, ни мы, ни Аркадий так и не увидели бы маркера важности самого этого табу. Как уже было сказано, примеров таких значимых нарушений табу как сигналов важности того, что именно табуировано, в «Подростке» не меньше, чем в других «посмертных» произведениях Достоевского (то есть написанных после и вследствие несостоявшейся казни). Отличает же роман то, что герой романа-подросток смотрит на себя задним числом как автор записок-воспоминаний, и поэтому не только его мать, отец, Татьяна Павловна и прочие умные и взрослые люди ловят его на разных бестактностях и faux pas, но и он сам это делает как повествователь собственной истории в прошлом. В этом в большой степени и проявляются свойства «Подростка» как романа воспитания: герой постепенно научается во-первых тому, что когда что-то важно, то об этом нельзя говорить, а во-вторых, – и зачастую значительно позже, уже в ходе собственных записок задним числом, – тому, что не только у него есть болевые точки, о которых невозможно говорить. Это излечивает от солипсизма и эгоцентризма и составляет собственно процесс взросления Аркадия.

Однако главное, что нам даёт этот роман, – это понимание антропологии Достоевского. Падшего человека – а всякий человек падший, и это очень видно в романе, – можно и нужно любить не за то, что он может показаться идеальным/«положительно прекрасным», и не за то, что можно закрыть глаза на его грехи или решить, что их нет, но именно потому, что сам он на свой позор глаза закрыть не может и очень от этого страдает. Высшее понимание любви в этом романе – это «покрывать множество грехов (ближнего)», «всего терпеть, всего надеяться, не радоваться неправде, но сорадоваться истине». И так любить герой научается не просто из пережитого опыта, но и из записанного рассказа и сопутствующей рефлексии по поводу этого опыта.

Список литературы

1. Бахтин, 1996–... – *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Русское слово, 1996–...

2. Достоевский, 1972–1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

3. Меерсон, 1998 – *Meerson O.* Dostoevsky's Taboos. Dresden; Munich: Dresden University Press, 1998. 232 p.

References

1. Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii: v 7 tomakh* [*Collected Works: in 7 Vols.*]. Moscow, Russkoe Slovo Publ., 1996-... (In Russ.)

2. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 t.* [*Complete Works: in 30 Vols.*]. Leningrad, Nauka Publ., 1974-1990. (In Russ.)

3. Meerson, Olga. *Dostoevsky's Taboos.* Dresden; Munich, Dresden University Press, 1998. 232 p. (In English)

Статья поступила в редакцию 06.03.2021
Одобрена после рецензирования 08.04.2021
Принята к публикации 18.04.2021
Дата публикации: 25.06.2021

The article was submitted 06 Mar. 2021
Approved after reviewing 08 Apr. 2021
Accepted for publication 18 Apr. 2021
Date of publication: 25 Jun. 2021

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 2 (14).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (14), 2021.



Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 84 (2 Рос=Рус)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-37-64

© 2021. А.Г. Гачева
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

«Идеал есть у меня, дан, Христос»: Христология Достоевского в контексте традиции нравственного истолкования догмата

© 2021. Anastasia G. Gacheva
A.M. Gorky Institute of World Literature of the
Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

"I Have an Ideal, it Was Given me: Christ": Dostoevsky's Christology in the Context of the Tradition of Moral Interpretation of Dogma

Информация об авторе: Анастасия Георгиевна Гачева, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25а, 121069 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0001-5453-0881
E-mail: a-gacheva@yandex.ru

Благодарности: Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-90023.

Аннотация: Статья продолжает серию исследований, посвященных богословию Ф.М. Достоевского в контексте традиции нравственного истолкования догмата, которая сложилась в русской мысли XIX – первой трети XX века. В центре внимания – христология Достоевского, представленная сквозь призму идеи обращения догмата в заповедь. Показано, что представление Достоевского о Христе как «идеале человека во плоти» должно рассматриваться не в контексте утопической мысли, а как манифестация идеи обожения человека, как вы-

ражение святоотеческой максимы: «Бог вочеловечился, чтобы мы обожились». Сквозь призму христологического догмата рассмотрена полемика Ф.М. Достоевского с К.Д. Кавелиным. Показано, как утверждение равноправности двух природ, Божественной и человеческой, во Христе влияет на антропологию и историософию Достоевского. Рассмотрены взгляды современников писателя, развивавших идею нравственного истолкования догмата о Богочеловеке: архим. Феодора (Бухарева), еп. Иоанна (Соколова), Н.Ф. Федорова, архим. Антония (Храповицкого), В.И. Несмелова, С.Н. Булгакова.

Ключевые слова: творчество Ф.М. Достоевского, догматика, этика, нравственная идея догмата, христология, философский и богословский контекст.

Для цитирования: *Гачева А.Г.* «Идеал есть у меня, дан, Христос»: Христология Достоевского в контексте традиции нравственного истолкования догмата // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал, 2021. № 2 (14). С. 37-64. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-37-64

Information about the author: Anastasia G. Gacheva, D.Sc. in Philology, Head Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, 25A Povarskaya St., Moscow 121069, Russia.

https://orcid.org/0000-0001-5453-0881

E-mail: a-gacheva@yandex.ru

Acknowledgements: The reported study was funded by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project no. 18-012-90023.

Abstract: The present article continues a series of studies devoted to the theology of Fyodor Dostoevsky in the context of the tradition of moral interpretation of dogma, which was developing in Russian thought during the 19th century and the first third of the 20th century. The article focuses on Dostoevsky’s Christology, presented through the prism of the idea of transforming dogma into a commandment. It is shown that Dostoevsky’s perception of Christ as the “ideal man in flesh” should be understood not in the context of utopian thought, but as a manifestation of the idea of the deification of man, as expressed in the patristic aphorism: “For the Son of God became man so that we might become God.” Dostoevsky’s polemic with Konstantin Kavelin is discussed from the point of view of the Christological dogma. It is illustrated how the assertion of the equality of the two natures, Divine and human, in Christ affects the anthropology and historiosophy of Dostoevsky. Views of writer’s contemporaries who developed the idea of a moral interpretation of the dogma of the God-man, such as: archimandrite Fedor (Bukharev), bishop Ivan (Sokolov), Nikolay Fedorov, archimandrite Antony (Khrapovitsky), Viktor Nesmelov, Sergey Bulgakov are also considered.

Keywords: Dostoevsky’s creative works, dogmatics, ethics, moral idea of dogma, Christology, philosophical and theological context.

For citation: Gacheva, A.G. “‘I Have an Ideal, it Was Given me: Christ’: Dostoevsky’s Christology in the Context of the Tradition of Moral Interpretation of Dogma”. *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (14), 2021, pp. 37-64. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-37-64 (In Russ.)

Знаменитая запись от 16 апреля 1864 г., сделанная Достоевским у гроба первой жены, трактовалась в философском и богословском контексте неоднократно[1]. При этом именно применительно к христологии Достоевского она вызывала наибольшее число вопросов. Камнем преткновения оказывались слова писателя о Христе как «идеале человека во плоти», «вековечном от века идеале, к которому стремится и по закону природы призван стремиться на земле человек» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 172]. В самой попытке применить к образу Второго Лица Троицы, в богословских и богослужебных текстах называемому «Сын Божий», «Сын Человеческий», «Господь наш Иисус Христос», «Агнец», «Спаситель мира и Спас душ наших», идущее от светской философской традиции понятие «идеал», исследователи были склонны видеть отзвуки увлечения Достоевского утопическим социализмом, идеями петрашевцев, для которых, как убедительно показала Ф.Г. Никитина, Христос был образом идеального человека, нравственным мерилом жизни и действия, но никак не Богочеловеком, поправшим смерть [Никитина, 2005].

Наиболее отчетливо данный подход был представлен в статье И.А. Кирилловой, давшей разбор записи «Маша лежит на столе...» с точки зрения сложного сплетения в ней «утопических и христианских мотивов». Мысль Достоевского, утверждает И.А. Кириллова, «раздваивается»: «Слова “Один Христос мог”», сказанные в подтверждение тезиса о невозможности человеку в его наличной природе исполнить заповедь о любви, «предполагают упование на преображающегося Христа Богочеловека, Которого Достоевский неизменно исповедует сердцем (в Святоотеческом понимании), но в тексте он тут же Его определяет как “*Идеал человека во плоти*”, как “вековечный от века идеал... к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек” – определения, четко суммирующие *гуманистическую*, утопическую концепцию Христа», транслирующие «концепцию сен-симонистов и рационалистические истолкования Евангельского образа Христа у Фейербаха, Прудона, Штрауса и позднее Ренана, как “обожествленного” людьми человека» [Кириллова, 1997, с. 23].

Стоит при реконструкции богословских взглядов писателя последовать этой логике, и сразу же выйдешь к кажущемуся очевидным решению: увидеть в словах о Христе как «вековечном от века идеале»

[1] Одна из последних – развернутых – трактовок представлена Т.А. Касаткиной [Касаткина, 2019].

сугубый акцент на Его человеческой природе, нарушающий принцип равночестности Божества и человечества, равноправности во Христе двух природ, соединенных, по определению IV Вселенского собора, «неслитно, неизменно, нераздельно, неразлучно» [Деяния, 1895, с. 109]. И тогда эти слова предстанут еще одним свидетельством «пелагианства» писателя, в чем, опираясь на проповедь старца Зосимы о всемирной любви, упрекал его прот. Павел Хондзинский [Павел Хондзинский, прот., 2014, с. 141; Павел Хондзинский, прот., 2017, с. 335].

Однако, соблазняясь столь легким, на поверхности лежащим решением, мы невольно (или сознательно) забываем о том, что сам Достоевский резко протестовал против редукции образа Спасителя мира, против стремления представителей католической и протестантской гуманистической критики считать Христа только «простым человеком, благотворным философом» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 179]. Полемике с подобным взглядом посвящен роман «Идиот» [см. об этом в сб.: Роман Ф.М. Достоевского «Идиот», 2001; Касаткина, 2003; Степанян, 2005, с. 153, 422-432], она же переходит на знаменитые «фантастические страницы» подготовительных материалов к роману «Бесы» [Круглый стол, 2004, с. 70-71; Степанян, 2005, с. 96; Гачева, 2013], о чем в достоевистике существует большая литература. Более того, для писателя, как и для героев, скрещающих мировоззренческие копья на страницах его романов, вопрос о Христе ставится буквально как «или – или»: «или вера, или жечь» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 182], или Богочеловечность, открывающая полноту развития человечности, или человечность, лишенная Божественного измерения, а значит – безнадежно тождественная самой себе, неспособная к трансцензусу, к расширению за свои границы, обреченная на «вечность “на аршине пространства”», которую с «мертвящей тоской» предчувствует Родион Раскольников, отделивший себя от Бога и от людей [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 327]. Соединение двух этих ответов для писателя исключено, примирительный компромисс между ними онтологически невозможен, поэтому неизбежно придется искать иные объяснения, почему в записи у гроба первой жены ко Христу применяется понятие «идеал». Придется самим определять смысловое его наполнение, ибо оно для писателя отнюдь не равнялось тому, что вкладывали в понятие «идеал» представители просвещенческой и романтической эстетики.

Кажущиеся противоречивыми, сочетающими несочетаемое выражения «Христос есть вековечный от века идеал», «идеал человека во плоти» звучат совершенно иначе, как только они оказываются извлечены из чуждого им контекста утопической мысли и поставлены в иной, родственный, аутентичный контекст, поняты как проявления той традиции нравственного истолкования догмата, которая утверждается в русской богословской и философской мысли во второй половине XIX в. и затем переходит в XX век. Достоевский, как ранее нам уже приходилось писать, является одним из ключевых представителей этой традиции, писателем-богословом, активно участвовавшим в ее формировании [Гачева, 2019, с. 66-68, 72-77], его влияние испытали митр. Антоний Храповицкий, В.С. Соловьев, В.И. Несмелов, С.Н. Булгаков, а Н.Ф. Федоров в заочном диалоге с писателем развивал идею обращения догмата в заповедь, заостряя ее в духе идей активного христианства.

Когда мы начинаем рассматривать слова о Христе как «идеале человека во плоти» в свете трактовки догмата как того, что должно быть не просто исповедано, но исполнено, должно стать правилом жизни, они предстают как манифестация темы обожения, той заповеди о совершенстве, которую Бог дает человеку, призывая к ее исполнению всех: «Будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный» (Мф. 5, 48). Это отнюдь не попытка редуцировать образ «Спасителя и источника жизни» до «общечеловека», отвлеченного моралиста – тип, который был органически чужд Достоевскому, воспринимался как теоретический и ходульный, невсамделишный, сочиненный («люди из бумажки»). Это попытка утвердить Христа подлинным мерилом и основанием преображения человека, о чем Достоевский прямо скажет в подготовительных материалах к роману «Бесы»: «Да Христос и приходил за тем, чтоб человечество узнало, что земная природа духа человеческого может явиться в таком небесном блеске, в самом деле и во плоти, а не то что в одной только мечте и в идеале, что это и естественно и возможно» [цит. по: Тихомиров, 2000, с. 234].

В приведенном фрагменте слово «идеал» употребляется полемически – в духе этики Канта, для которого идеал, задавая направление самосовершенствованию человека, в то же время принципиально невоплотим. Но иначе трактуется «идеал» в записи от 16 апреля 1864 г.: это не отвлеченная идея нравственного совершенствования, но живая Личность, а достижение идеала означает полноту преоб-

ражения, облечения «в *я* Христа», вхождения в Его «синтетическую натуру», пресуществления бытия из смертного, разрозненного, страдающего в бессмертное, всеединое, исполненное блаженства, где «мы будем – лица, не переставая сливаться со всем» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 174].

Запись «Маша лежит на столе...» отчетливо демонстрирует, что идея нравственного истолкования догмата не сводится у Достоевского к христианской морали, к кодексу заповедей, к Нагорной проповеди, как бы религиозно высока она ни была. Нравственное делание, состоящее в любви и жертве, рассматривается писателем в его неразрывности с духо-телесной метаморфозой, венчающей процесс перерождения нынешнего смертного, атомарного, внутренне разорванного, самостного, эгоистически свернутого на себе существа «в другую натуру», вхождения «в жизнь окончательную, синтетическую, бесконечную» [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 174]. Это совсем не то исполнение нравственного долга, которого требуют от человека моралисты, эмансипирующие мораль от религии. Подобные попытки перед лицом падшего, смертного порядка природы, утверждающегося в своей незыблемости, с точки зрения Достоевского, безнадежны: в этой картине мира Христос – человек, Он не воскрес и воскреснуть не может. Более того – нравственные усилия «я», лишенного надежды и упования, оборачиваются мучительной раздвоенностью и отчаянием, от которых один шаг до преступления и самоубийства.

Богочеловечность Христа – залог богочеловечности человечества. Эта мысль настойчиво повторяется в подготовительных материалах к роману «Бесы». «Многие думают, что достаточно веровать в мораль Христову, чтобы быть христианином. Не мораль Христова, не учение Христа спасет мир, а именно вера в то, что Слово плоть бысть. <...> Надо именно верить, что это окончательный идеал человека, все воплощенное слово, Бог воплотившийся» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 188]. В свете этого утверждения обретают новый смысловой объем те пассажи диалогов Князя и Шатова, в которых этика буквально выводится из факта Боговоплощения, а «подражание Христу» приводит к созиданию Царства Христова: «Из Христа выходит та мысль, что главное приобретение и цель человечества есть результат добытой нравственности. Вообразите, что все Христы, – ну возможны ли были бы теперешние шатания, недоумения, пауперизм? Кто не понимает этого, тот ничего не понимает в Христе

и не христианин. Если б люди не имели ни малейшего понятия о государстве и ни о каких науках, но были бы все как Христы, возможно ли, чтоб не было рая на земле тотчас же?» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 192-193].

Фраза, возникающая в середине цитаты: «Кто не понимает этого, тот ничего не понимает в Христе и не христианин», не просто акцентирует идею обращения догмата в заповедь, выдвигая ее в центр разговора, но привлекает внимание к тому, что должно стать итогом этого обращения, всецелого и всеобщего «облечения во Христа». Это «рай на земле», «миллениум», в котором «не будет жен и мужей» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 182]. Возникает мотив онтологического перерождения, преображения не только психической, но и физической природы людей. Достоевский, опираясь на слова Христа о том, что в Царствии Небесном «не женятся и не посягают», но пребывают, «как ангелы Божии на небесех» (Мф. 22, 30), развивает заявленную еще в записи от 16 апреля 1864 г. мысль о трансформации существующих форм муже-женского союза, характерных для наличного, послегрехопадного естества, о преодолении «гендерных» разделений, обретении целостной, неповрежденной природы. Религиозно-этический императив писателя заключает требование полноты преображения, когда не только духовно, но и физически будут «все как Христы».

«Фантастические страницы» подготовительных материалов к роману «Бесы» впервые были опубликованы в 1906 г. С.Н. Булгаковым в юбилейном собрании сочинений писателя. В «Очерке о Достоевском», предварявшем это собрание, Булгаков, один из тех мыслителей, которые начинают в культуре XX в. традицию религиозно-философского осмысления творчества Достоевского, указывал на их ключевое значение для понимания его позиции как богослова, который «веровал не в отвлеченный образ Иисуса, стерилизованный Кантом и отпрепарированный новейшей критикой протестантизма, не в еврейского раввина, учителя морали, но в воплотившееся Слово, в Бога, пришедшего во плоти, и в этой вере видел всю сущность христианства» [Булгаков, 1996, с. 191].

Этика Достоевского уводит от автономной, самоопорной этики, которая эмансипируется от религии и рождает идеал из глубин разумной человеческой воли, ставя его перед личностью как побуждающий ее действие образ, но при этом, подобно миражу-оазису в жаркой пустыне, постоянно отодвигающийся по мере движения

навстречу ему. Писатель резко выступает против подобной иллюзорной «приманки», он утверждает этику Богочеловечества, требующую полноты обожения, полноты воплощения образа совершенства. Только сквозь призму Халкидонского догмата обретают подлинный объем и масштаб слова писателя о Христе как «начале всякого нравственного основания» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 185].

Трактовка догмата о Богочеловеке как камени не только веры, но и совершеннолетнего действия человека, стала одной из центральных в полемике Ф.М. Достоевского с оппонентами его «Пушкинской речи». Ранее мы уже приводили развернутую цитату из ответа писателя А.Д. Градовскому [Гачева, 2018, с. 66-67], в котором он утверждал органическую, неразрывную связь идеалов «общественных гражданских» «с идеалами нравственными», подчеркивая, что последние рождаются из религиозной идеи, несущей в себе образ совершенства [Достоевский, 1972–1990, т. 26, с. 165]. Там же звучала формула: «самосовершенствование и есть исповедание полученной религии», прямо выражающая идею обращения догмата в заповедь, утверждающая, что исповедовать религиозную истину значит ее исполнять, воплощать заложенный в ней образ совершенства. Однако статья-комментарий к «Пушкинской речи» вызвала несогласие со стороны одного из ведущих представителей русского западничества – историка и публициста К.Д. Кавелина, который подверг сомнению как раз тезис о том, что нравственные идеи, рождаясь из религиозного чувства, в свою очередь порождают социальные модели развития, определяют суть и значение общественных идеалов. К.Д. Кавелин утверждал, что дело обстоит совершенно иначе: первичны не идеи нравственно-религиозные, а выработанные человеком правила общежития, следование которым является основой становления и воспитания нравственности. Эти правила служат необходимыми предпосылками формирования у личности «внутреннего сознания добра и зла, иначе говоря, голоса совести», который и руководит человеком в его жизни и действии, удерживая от негодных поступков и побуждая творить добро [Кавелин, 2010, с. 460].

Достоевский категорически не согласен с Кавелиным. Предложенный критерий нравственности кажется ему зыбким. Он относителен, зависим от той или иной формы общественной жизни, от условий существования людей в разных концах земли и в разных национальных организмах, а значит в принципе неспособен быть

универсальным, касающимся каждой личности вне зависимости от внешних условий существования и определяемых этими условиями жизненных установок. А главное – в нравственности, вырастающей в окружении относительных правд, колеблется понятие о добре и зле: оно перестает быть абсолютным, касающимся «всякого человека, приходящего в мир», оно варьируется, меняет свое содержание, его очертания и границы колеблются, понятия, сформированные у конкретного человека и в конкретном обществе вступают в противоречие с теми, которые выработаны другими людьми и в других социальных моделях. И наконец, понятие о добре и зле, с точки зрения Достоевского, прямо связано с состоянием человеческого сердца, определяется степенью его поврежденности и степенью осознания того, что твое сердце повреждено. «Совесть, совесть маркиза де Сада!» [Достоевский, 1972–1990, т. 27, с. 56] – и совесть героя «Жития великого грешника», совесть Лужина и совесть Митеньки Карамазова, когда он видит сон в Мокром, совесть Петруши Верховенского и совесть Сонечки Мармеладовой – рождают различные, если не противоположные понимания добра и зла. Да и в одном и том же человеке совесть может проявлять себя совершенно по-разному, и влияют на это, с точки зрения Достоевского, не общественные обстоятельства, а зрячесть/незрячесть сердца, его способность увидеть в ближнем Христа и исполнить по отношению к нему заповедь о любви. Как художник и «тайнозритель» человеческого сердца Достоевский рисует разные состояния совести Родиона Раскольникова, Смердякова, Ивана Карамазова, героя «Кроткой» – в начале, середине, конце их личной истории, и разнятся они именно тем, насколько запечатали эти герои храмины собственных душ, способны они или нет открыть «вся внутренняя своя» свету, льющемуся «из миров иных», и стать проводниками этого света в мир.

Утверждая иную модель становления и развития нравственности, опирающуюся на единство догмата и заповеди, Достоевский записывает: «Недостаточно определять нравственность верностью своим убеждениям. Надо еще беспрерывно возбуждать в себе вопрос: верны ли мои убеждения? Проверка же их одна – Христос» [Достоевский, 1972–1990, т. 27, с. 56]. Он выставляет Христа как абсолютное мерило этики, и не только самый образ Христа, но и его действия и поступки. «Нравственный образец и идеал есть у меня, дан, Христос» [Достоевский, 1972–1990, т. 27, с. 56]. Более того, проводит своего рода мысленный эксперимент, откликаясь на полемический

пассаж Кавелина, иронически замечавшего, что логика Достоевского приводит к тому, чтобы назвать безнравственным фанатика, думавшего «служить Богу, сожигая еретиков на костре» и законно причисленного католической церковью к лику святых [Кавелин, 2010, с. 462]: «Сожигающего еретиков я не могу признать нравственным человеком, ибо не признаю ваш тезис, что нравственность есть согласие с внутренними убеждениями. Это лишь *честность* <...>, но не нравственность. Нравственный образец и идеал есть у меня, дан, Христос. Спрашиваю: сжег ли бы он еретиков – нет. Ну так значит сжигание еретиков есть поступок безнравственный» [Достоевский, 1972–1990, т. 27, с. 56].

Критерий нравственности для Достоевского единственен и универсален. Как и в записи у гроба первой жены, это Богочеловеческая Личность Христа. Христос и Христов образ – тот свет истины и совершенства, который влечет к себе людей, открытых сердцем, по-евангельски «чающих движения воды» (Ин. 5, 3). Когда же их действие подчиняется не Христу, а личному убеждению, могут произойти поистине страшные вещи: «Взрываю Зимний дворец, разве это нравственно? Совесть без Бога есть ужас. Она может заблудиться до самого безнравственного» [Достоевский, 1972–1990, т. 27, с. 56].

Споря с Кавелиным, полагающим в основу нравственности убеждения человека, Достоевский выдвигает на первый взгляд парадоксальную мысль: «иногда нравственнее бывает не следовать убеждениям, и сам убежденный, вполне сохраняя свое убеждение, останавливается от какого-то чувства и не совершает поступка. Бранит себя и презирает умом, но чувством, значит совестью, не может совершить и останавливается (и знает, наконец, что не из трусости остановился)» [Достоевский, 1972–1990, т. 27, с. 57]. Примечательно, что инстанцией, останавливающей личность от совершения поступка, диктуемого «убеждением», выступает здесь та же «совесть». Но это совесть иначе настроенная – не по дребезжанию «убеждения», в которое то и дело врываются фальшивые ноты, а по абсолютному звучанию Слова Христова, исходящего из уст Спасителя мира.

К.Д. Кавелин со всей убежденностью заявляет, что не только личный, но и общественный идеал не нуждается ни в каком религиозном обосновании. Достоевский, напротив, вводит в сферу религиозного исповедания и религиозного делания человека и тот, и другой. Звучащая на фантастических страницах подготовительных материалов к роману «Бесы» формула истинной веры: «Каяться, себя созидать,

царство Христово созидать» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 177], соединяющая личное и общее делание, ведущая от первого ко второму, претворяется на страницах «Братьев Карамазовых» в проповедь деятельной любви и апологию общества, преображающегося в Церковь. Для человека, исполняющего завет «любить <...> ближних деятельно и неустанно» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 52], критерий нравственности только Христос-Богочеловек, в поэме Ивана Карамазова воскрешающий умершую девочку и в Алешином видении Каны Галилейской разделяющий с человечеством трапезу любви. Для общества, преображающегося из «союза почти еще языческого во единую вселенскую и владычествующую Церковь» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 61], – только Троица, неслиянно-нераздельное единство Божественных Лиц. И не случайно последняя сцена романа, где мальчики и Алеша, собравшиеся у Илюшина камушка, клянутся вечно помнить умершего и «никогда не забывать друг о друге», заключив каждого из собравшихся «в свое сердце» [Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 196], исследователями Достоевского уже давно представляется как сцена рождения Церкви.

При этом, соотнося и соединяя друг с другом догмат о Богочеловеке с догматом о Троице, Достоевский не разделяет механически сферы действия обоих догматов по принципу отнесения первого только к личности и второго – только к человеческой общности. И тот и другой догмат в равной степени относятся им и к отдельному человеку, и к человечеству, которое есть не безликая масса, а множество лиц, живых, конкретных «я». Исполнить нравственную заповедь, заключенную в догмате о Богочеловеке, уподобиться Христу в любви и жертве можно, только соборуясь с другими людьми, соединяясь с ними в братски-любовное, неслиянно-нераздельное целое, т. е. воплощая в своей жизни и действии принцип Троицы, став, как будет писать современник и заочный собеседник Достоевского Н.Ф. Федоров, «многоединством или всеединством» [Федоров, 1995–2000, т. 1, с. 90]. И наоборот: только объединяясь по образу и подобию Троицы, поставив себе Ее как образец – *идеал* – совершенного общежития, обретается возможность для каждой личности исполнить заповедь «Будьте совершенны...»

Вера в богочеловечность Христа не только определяет для Достоевского нравственное поведение личности и облик общественного строительства, но и задает вектор развития искусства, определяет пути движения словесного творчества. Запись, появляющуюся в под-

готовительных материалах к роману «Братья Карамазовы»: «Человек есть Воплощенное Слово. Он явился чтобы сознать и сказать» [Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 205]. К.А. Степанян рассматривает как манифестацию творческого метода Достоевского, его «реализма в высшем смысле» [Степанян, 2012], подчеркивая, что истина Боговоплощения рождает художественный императив: «при полном реализме найти в человеке человека» [Достоевский, 1972–1990, т. 27, с. 65]. В.Н. Захаров, считающий «реализм в высшем смысле» одной из версий «христианского реализма» русской литературы, отмечает: «Как эстетический принцип христианский реализм появился задолго до открытия художественного реализма в искусстве. Он проявляется в новозаветной концепции мира, человека, в двойной (человеческой и Божественной) природе Мессии» [Захаров, 2001, с. 10]. Связь «реализма в высшем смысле» с темой Боговоплощения, с тем, что «слово плоть бысть» (Ин. 1, 14), отмечают и Т.А. Касаткина [Касаткина, 2004], и Б.Н. Тихомиров. Разбирая знаменитые слова писателя об «осанне, проходящей через большое горнило сомнений» и полагая в ней «эстетическую формулу» его творчества, он привлекает внимание к высказыванию В.В. Зеньковского, утверждавшего, что «вера в человека у Достоевского <...> торжествует именно при погружении в самые темные движения человеческой души» [Зеньковский, 1991, с. 238]. «Именно такая точка зрения, – подчеркивает исследователь, – помогает понять неслучайность своеобразного оксюморона, который присутствует в хрестоматийной формуле писателя: “...Я <...> реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» [Тихомиров, 2012, с. 12-13]. Представленное здесь погружение в «глубины души человеческой», в «самые темные» ее движения есть не что иное как параллель кенозису Слова, схождению Бога в самые глубины поврежденной, темной материальности, в самые недра человеческого естества, чтобы их высветлить и преобразить, утвердить в подлинной, светоносной реальности, открыть человечеству путь к обожению, материи – перспективу преображения в Богоматерию.

Звучащее в подготовительных материалах к предсмертному выпуску «Дневника писателя» 1880 г. credo писателя: «Идеал есть у меня, дан, Христос» – еще одна формула «реализма в высшем смысле», совершающего труд обращения догмата в заповедь в сфере литературы. Подобно Христу, показавшему, как в Боге может преобразиться каждый живущий, Достоевский открывает каждому герою

перспективу преображения, он, по точному выражению К.А. Степаняна, «*уже здесь, на земле, видит человека и человечество в будущей полноте Небесного Иерусалима*» [Степанян, 2005, с. 101], самой манерой письма показывает, что «в человеке может вместиться Бог» [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 228].

Одно из важнейших богословских понятий, соединенных с учением о Богочеловеке и прямо определивших становление в русской культуре традиции нравственного истолкования Халкидонского догмата, – понятие синергии. В земной жизни Христа обе Его природы, божественная и человеческая, и обе связанные с ними воли не просто находятся в единстве друг с другом, но действуют совместно и равноправно. Все свои дела на земле Христос творит одновременно как Бог и как человек, и этот синергизм, проявивший себя в вочеловечении Божества, был раскрыт в традиции русской мысли и культуры в действенном, активно-христианском ключе. История в ее деонтологии была понята как поле соработничества Бога и человека, как «работа спасения», «восстановления мира в то благолепие нетления, каким он был до падения» [Федоров, 1995–2000, т. 1, с. 401], в которой человечество, пришедшее «в разум истины», должно принести благой плод Творцу. Как пишет философ, литературовед С.Г. Семенова, размышляя о Христе как «Центрообразе русской мысли и литературы», именно этот образ «в высокой рефлексии русской религиозной философии открывает высшую христианскую надежду на синергию Бога, человека и природы в ее глубинных творчески-органических ресурсах, возможность согласного действия Божественной и человеческой воли (как то было в отношениях двух природ в Спасителе)» [Семенова, 2012, с. 187].

Богочеловеческая синергия движет художественное творчество. И именно она является главным принципом построения художественного мира у Достоевского, создания образа, который, как пишет Т.А. Касаткина, «двусоставен», всегда строится так, что внутри «временного, внешнего образа» «открывается образ внутренний, вечный, воспроизводящий события священной истории» [Касаткина, 2015, с. 435]. Смысл этой двусоставности, по утверждению Т.А. Касаткиной, определяется внутренним заданием новозаветной истории – привести мир к спасению, спасение же невозможно без полноты человеческого соучастия. «Евангелие – это манифестация чудес там, где с волей Господней сотрудничала воля человеческая; и это *несостоявшиеся чудеса* – там, где такого сотрудничества не

было. Чтобы спасение осуществилось – очевидно, мы должны досовершить в нашей истории несостоявшиеся по нашей вине чудеса. Именно по этой причине история движется – движется вперед – а не повторяется и не воспроизводится – и движется к своему окончанию – к тому моменту, когда спасение, совершенное Богом, будет, наконец, досовершено и человеком» [Касаткина, 2015, с. 439].

Очевидно, что под досовершением спасения человеком разумеется не автономное, самостийное действие, в котором человек узурпирует не принадлежащее ему право и активничает без хозяина. «Досовершить» спасение после Боговоплощения значит досовершить его вместе с Богом. Иначе это не будет спасение и иначе оно не будет довершено. Образ же досовершения задан заветом Христа апостолам: «Ходя же, проповедуйте, что приблизилось Царство Небесное; больных исцеляйте, прокаженных очищайте, мертвых воскрешайте, бесов изгоняйте» (Мф. 10, 7-8) и другим Его словом, сказанным на Тайной Вечере: «Истинно, истинно говорю вам: верующий в Меня, дела, которые творю Я, и он сотворит, и больше сих сотворит» (Ин. 14, 12). Для русской религиозной философии, от Н.Ф. Федорова до С.Н. Булгакова, эти слова стали указанием на необходимость соработничества рода людского своему Творцу в преображении мира в Царство Христово, «вплоть даже до человеческого участия во всеобщем воскресении, согласно “проекту” Н.Ф. Федорова» [Булгаков, 1933, с. 465]. Достоевский, хотя и не апеллирует к ним прямо, безусловно, их «держит в уме», проявляя вложенный в них смысл то в речах героев («мыслю, что мы со Христом это великое дело решим» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 288]), то в символических сценах романов, подобно той, что завершает главу «Кана Галилейская», где Алеша, павший на землю «слабым юношей», встает «твердым на всю жизнь бойцом» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 328], то в прямом публицистическом слове, как звучащее в «Пушкинской речи» пророчество о «великой, общей гармонии, братском окончательном согласии всех племен по Христову евангельскому закону» [Достоевский, 1972–1990, т. 26, с. 148]. Это пророчество, это исповедание Достоевского В.С. Соловьев поставил в контекст темы эсхатологического преображения мира, воцарения «нового неба и новой земли», торжества Иерусалима Небесного, резко выступив против К.Н. Леонтьева, обвинившего писателя чуть ли не в секулярном утопизме. Младший собеседник писателя подчеркивал святоотеческие корни его историософии и антропологии,

утверждая, что вера Достоевского «в человека и в человечество» базировалась на вере «в *бого*человека и в *бого*человечество – в Христа и в Церковь» и приводя в доказательство слова св. Афанасия Великого, «что в Христе Бог стал человеком для того, чтобы человека сделать богом» [Соловьев, 1988, т. 2, с. 321-322].

Упреки К.Н. Леонтьева Достоевскому в приверженности «автономической морали» [Леонтьев, 1912, с. 188] бьют мимо цели, ибо человек в его мире вообще не действует самостийно. Его действие не монологично, оно всегда синергично. Там, где герой – как Сонечка Мармеладова, Алеша Карамазов, старец Зосима – действует с живым ощущением стояния перед лицом Божиим («Что ж бы я без Бога-то была?» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 248]), в его воле и действии присутствует Бог. Там, где герой стремится опираться на *свою волю* («вся воля моя» – как заявляет Кириллов), он на самом деле незаметным для себя образом отдает эту волю. Только отдает ее не Христу, а *иному*, тому, кого в новозаветных текстах называют «имущим державу смерти, сиречь диаволом» (Евр. 2, 14).

Именно поэтому так возмущала Достоевского утверждаемая К.Д. Кавелиным мысль об автономии совести. Ему было внятно, что совесть, как и другие чувства и действия человека, принципиально синергична – в ней совместно с человеком может действовать Бог, а может – Его антагонист и разрушитель. И герои писателя постоянно демонстрируют образ этой синергии внутри человеческой совести – как Иван Карамазов, который первоначально убедил свою совесть в том, что многозначительно сообщить Смердякову о своем отъезде в Чермашню вовсе не означает открыто дать разрешение на убийство отца, а затем – когда стало ясно, что убил Смердяков, испытал муки прозревшей совести: «<...> если только он убил, а не Дмитрий, то, конечно, убийца и я» [Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 54].

В мире Достоевского человек, проходя свой земной путь, буквально в каждой точке этого пути совершает одновременно онтологический и нравственный выбор – с кем он действует в данный конкретный момент – со Христом или с чертом – тем самым мелким чертом-приживальщиком, который подкараулил Родиона Раскольникова и подсунул ему топор, а затем закружил в безумном вихре ложных идей жителей губернского города в романе «Бесы». С подобного ракурса слова Дмитрия Карамазова о сердцах людей, которые являются «полем битвы» «дьявола с Богом» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, 100] выглядят совсем не риторической фразой.

Особенно явственно эта битва за сердце человека видна на примере Кириллова. Там, где герой совершает пусть мелкие, но исполненные живым смыслом поступки, жесты «родственного внимания» к ближним: играет с ребенком хозяйки, хлопочет во время родов жены Шатова, затем посылает «старуху “поздравить”», а роженице передает столь необходимого для подкрепления сил «бульону с белым хлебом», котлет и горячего чаю, вместе с ним и через него действует Бог. Когда же он заявляет: «Если Бог есть, то вся воля Его, и из воли Его я не могу. Если нет, то вся воля моя, и я обязан заявить своеволие» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 454, 470], то тут же вверяет эту эмансипированную волю черту и соработает с ним, совершая только одно – саморазрушающее и невольно разрушающее других – действие: кончает с собой. И в других, не столь крайних и явных случаях Достоевский показывает, как своеволие оборачивается чужеволием. Стремясь опираться лишь на свою самость, на свою одинокую гордынную волю, герой свивается в углу и подполье: он закапсулирован, в нем действует закон эгоизма, закон атомарного, раздробленного бытия, которое цепко держит в своих руках «имущий державу смерти». В то время как действуя, подобно Христу, по принципу: «Не моя воля, но Твоя да будет», он становится соработником Творца мира.

С точки зрения религиозной невозможности автономии «я» (эта автономия «призрачна» и на деле есть скрытое и не преодолимое на эгоистических путях рабство злу) расширяется у Достоевского и объем понятия «жертвы». Христос – абсолютная, истекающая из полноты любви Жертва за мир, это предел кенозиса, «истощания» и крестной смерти ради того, чтобы не погиб ни один из рожденных женами. Именно к такой полноте жертвы призван, по Достоевскому, человек. И в каждой его жертве, сколь бы внешне мала и ничтожна она ни была, присутствует и действует Бог.

Синергическое действие человека и человечества с Богом в истории реализует сотериологический смысл, заложенный в догмате о двух природах и двух волях во Христе. Его ареал и охват, по мысли Достоевского и его философско-богословских собратьев, должен совпасть с границами мира. Ибо идея обращения догмата в заповедь касается не только нравственного поведения человека и нравственных оснований устроения человеческих обществ. Она касается всего спектра действия человека в мире: экономики, политики, педагогики, медицины, науки. Когда Достоевский в подгото-

вительных материалах к роману «Братья Карамазовы» записывает заглавными буквами: «ТОГДА НЕ ПОБОИМСЯ И НАУКИ. ПУТИ ДАЖЕ НОВЫЕ В НЕЙ УКАЖЕМ» [Достоевский, 1972–1990, т. 15, 250], он задает вектор развития новой науки, которую спустя всего несколько лет В.С. Соловьев назовет «всемирной медициной», подчеркивая, что она должна исцелить и «омертвевшую природу», и «страждущее человечество» [Соловьев, 1997, с. 40]. А затем идея обращения догмата в заповедь станет идеей всецелого оцерковления жизни, которую будут развивать философы русского религиозно-философского ренессанса и представители богословия XX в., несмотря на все катаклизмы истории, на углубляющийся разрыв между миром и храмом, на воинствующий атеизм пореволюционной эпохи.

Какие философы и богословы были собратьями Достоевского в трактовке догмата о Богочеловеке как основания человеческого действия в бытии и истории? Из современников – архим. Феодор (Бухарев), еп. Иоанн (Соколов), Н.Ф. Федоров, В.С. Соловьев, митр. Антоний (Храповицкий), из тех, кто в XX в. продолжал традицию нравственного истолкования христологического догмата, прежде всего В.И. Несмелов и С.Н. Булгаков. Все они стремились дать свой ответ на вопрос: «Какое значение для нравственной жизни имеет вера в Иисуса Христа как Бога?» [Антоний (Храповицкий), 1900, с. 96]. Именно так была озаглавлена статья митр. Антония Храповицкого, написанная в 1896 году как реакция на утверждение Л.Н. Толстого о нелепости христианских догматов и их бесполезности для нравственной жизни. Митр. Антоний выступил против подобного разведения догматики и этики, подчеркивая гуманистическую редукцию образа Спасителя у Э. Ренана, Д. Штрауса и самого Толстого. Он буквально воспроизвел аргументацию Достоевского против французской «пищеварительной философии», легко признающей факт, что Христос не воскрес, и подчеркнул: чтобы одушевить и направить внутреннюю работу личности и ее внешнее действие, Христос должен быть больше, чем человек, Он должен быть Богом. Пастырь Церкви и богослов, митр. Антоний на новом витке представил спор Достоевского с кантовской этикой, автономизирующей человека и объявляющей идеал принципиально невоплотимым в реальности. Раскрывая нравственный смысл догмата о Богочеловеке для исторической жизни рода людского, он говорил о необходимости, с одной стороны – личного подвига, а с другой – созидания совершенного союза людей, ибо каждый человек призван к святости

и, следуя за Христом, человек одновременно становится частью Тела Христова — Церкви.

Впрочем, еще до митр. Антония нравственная трактовка догмата о Богочеловеке, тесно связанная с трактовкой догмата об искуплении, звучала как в светской, так и в церковной среде. Архим. Феодор (Бухарев), богослов, ученый, мыслитель, стремившийся «связать христианство с живой жизнью, актуализировать в сознании современников образ Христа, приблизить его к людям» [Ашимбаева, 2012, с. 268], в серии статей «О современности в отношении к православию», обратился к вопросу о том, что дает ныне живущему человеку вера в Сына Божия, восприявшего «человеческое естество с человеческою волею и действием человеческим», «человеческими мыслями, желаниями, чувствами, воспоминанием, воображением», соединившегося с человеческой телесностью во всей ее полноте. По убеждению богослова, образ Христа вочеловечившегося, явившего полноту духоматериальности и одновременно полноту действия, противостоит спиритуалистическим тенденциям в вере, «мнимой духовности, отвлеченной идеальности и мечтательным парениям» [Феодор (Бухарев), архим., 1991, с. 69], обратной стороной которых является равнодушие и презрение к миру. А главное – пример Христа дает основание многообразной активности человека, высветляя и преображая ее, вводя в орбиту христианского действия все сферы дела и творчества человека – не только церковное служение, но и «гражданскую службу», и «земледелие», и «занятия купли и продажи», и даже «общества и увеселения» [Феодор (Бухарев), архим., 1991, с. 69]. Христова истина, подчеркивал архим. Феодор, должна быть «раскрываема и разъясняема в значении начала для всего, и самого дольнего и мирского, то есть в том самом значении, в каком истина явилась нам в лице самого Христа, снисшедшего с неба на *землю* и даже во *ад* сходившего для открытия всюду своего животворного света» [Феодор (Бухарев), архим., 1991, с. 70].

Среди богословов – современников Достоевского, в представлении которых человек должен обрести полноту соучастия в Божием деле, действуя *вместе* с Богом, исполняя Его волю в истории созиданием Царства Христова, – безусловно должен быть упомянут епископ Смоленский Иоанн (Соколов), церковный деятель, канонист, при жизни известный как выдающийся проповедник, «импровизатор-богослов». В 1874–1877 гг. в «Христианском чтении» посмертно печатались фрагменты его лекций по догматическому

богословию, читанные в Санкт-Петербургской духовной академии. И хотя в текстах Достоевского имя о. Иоанна не встречается, можно предположить его знакомство с серией этих статей, тем более что их проблематика близка тем аспектам христианского вероучения, о которых автор «Братьев Карамазовых» напряженно и настойчиво размышлял.

При обращении к лекциям о. Иоанна бросается в глаза его стремление преподносить богословские истины не отвлеченно, а «в связи с учением о личности Христа», открывшего цель и назначение человеческой жизни на земле. Обращаясь к беседе Христа с самарянкой, он специально подчеркивает, что Спаситель «при всякой встрече с человеком выводит человека из его несчастного и приниженного положения и возвышает на такую высоту, что как бы уничтожает между Собой и им расстояние», ибо хочет «видеть не случайные явления в человеке, а человечество, его идеальную сторону» [Иоанн (Соколов), еп., 1874, с. 524]. Разбирая сказанные в этой беседе слова Христа о необходимости поклоняться в духе и истине, богослов замечает, что возможность такого поклонения неразрывно связана с совершенствованием человечества, которое призвано стать достойным Божества. И при этом указывает, что подлинное поклонение разумеет поклонение «всем существом своим»; тем самым позволяя избежать дробления действия и одновременно собрать воедино те силы и энергии личности, которые тратятся и рассеиваются впустую. Служение Христу, подчеркивает еп. Иоанн, «не исключает и того знания, которое принадлежит человеку в кругу естественных предметов», поскольку «наши естественные познания имеют и должны иметь целию» «бесконечную истину» [Иоанн (Соколов), еп., 1874, с. 527].

Одним из ключевых мест лекционного цикла епископа Иоанна был разбор того места Евангелия от Иоанна, где Христос благовествует о воскресении: «Истинно, истинно говорю вам: наступает время, и настало уже, когда мертвые услышат глас Сына Божия и, услышав, оживут. Ибо, как Отец имеет жизнь в Самом Себе, так и Сыну дал иметь жизнь в Самом Себе. И дал Ему власть производить и суд, потому что Он есть Сын Человеческий» (Ин. 5, 25–27). Привлекая внимание к словам Христа о том, что Он, как и Отец, «имеет жизнь в самом себе», еп. Иоанн подчеркивал, что здесь манифестирована такая полнота и сила «внутренней, духовной жизни», которая уже не может не возвышаться «и над условиями физическими», над смер-

тью и тлением. И далее лектор перекидывал мостик между воскресением Христа и будущим обновлением человечества, подчеркивая, что «струи жизни, протекшие в человечество из жизни Христовой, служат в свою очередь источниками других токов, которые разливаются в человечестве более и более и которые со временем должны обхватить его и совершить его полное обновление». И если «духовная жизнь Спасителя не могла не отразиться и во внешней Его жизни», а главное – в победе над смертью, в воскресении, то «такая жизнь не может не возвысить человека и в самой его жизни физической», ибо «не может быть, чтобы человечество, возвышенное до такой степени духовно, осталось навсегда в том стесненном положении, которое определяется для него естественным или физическим ходом вещей. И действительно, эта жизнь, которую дал Ему Отец, до того дойдет, что и мертвые воскреснут. В самом деле, этот безгранично развивающийся дух жизни в человечестве, при благоприятных условиях, не может не возвыситься над физическими условиями; он, как скоро проникнет в человечество вполне, не может не подчинить себе и законов смерти. Нельзя думать, что это случится только в отдельных явлениях, как это было многократно при жизни Иисуса Христа; эти частные случаи воскрешения мертвых должны были только служить доказательствами присутствия во Христе всеживотворящей силы. Воскрешенные Им опять умерли, – это знак, что для нескончаемой жизни потребно благоприятное воздействование и со стороны мира физического, – чтобы в самой природе не было места для смерти; а для этого должна наступить особая эпоха, которую Христос относит к концу мира» [Иоанн (Соколов), 1875, с. 533-534].

Еп. Иоанн акцентировал деятельный, проективный подход к идее финала истории. Мысль об активности человека в деле спасения прямо вытекала из данной им трактовки евангельских слов: «И дал Ему власть производить и суд, потому что Он есть Сын Человеческий» (Ин. 5, 27). Человек, будучи создан по образу и подобию Божию, «носит в себе начала суда и правды» – а потому в своей истории человечество «постепенно развивает из себя эти понятия, и должно само определить суд над собой», руководствуясь идеалом совершенства, данным в образе «Верховного существа». Однако процесс уяснения «суда и правды», неразрывно связанный с осознанием своего назначения в мире, медленен и труден – налицо физическое и духовное несовершенство человека, его зависимость от гибельного порядка вещей. И тем не менее этот процесс должен прийти к своему

завершению, иначе земному человечеству не останется иного исхода, кроме «всеобщей и окончательной смерти». Причем правда, основанная на сверхприродном законе, чтобы дать человечеству реальную почву спасения, не может быть внесена извне, напротив, должна возникнуть из самой его среды. И вот во Христе, в естестве Которого человеческая природа равноправна с божественной, Который есть не только «совершенный Бог», но и «совершенный человек», не только «Сын Божий», но и «Сын Человеческий», эти правда, идеал и обетование являются во всей полноте, открывая человечеству путь к тому «бесконечному совершенству», совершенству духовно-телесному, над которым уже не властны силы смерти и тления и которого требует от своих сынов Отец Небесный [Иоанн (Соколов), еп., 1874, с. 538-539].

Знакомство Ф.М. Достоевского с трудами о. Иоанна (Соколова) можно только предполагать. Зато с ними был знаком другой современник писателя уже из философского лагеря – Н.Ф. Федоров. В своих текстах, касающихся действенной трактовки догмата, понимания его как заповеди – как проекта, регулятивного образца для человека и человечества, он прямо ссылался на отца Иоанна, особенно выделяя начало его цикла лекций – «О Лице Иисуса Христа».

Для Федорова догмат о двух природах и двух волях во Христе воплощал прежде всего завет общего дела, образ соработничества божественной и человеческой энергий и воль в главном «деле дел» христианства – воскрешении всех когда-либо живших, при котором нет доминирования первой, но есть полнота равенства и родства. Христос в Самом Себе являет образец Богочеловеческой синергии, и он должен быть усвоен и воплощен в процессе истории, распространившись на весь человеческий род. «Показывая, что Христос был не только Бог, но и действительный человек, – пишет Федоров, – тем самым доказывалась и необходимость деятельности самого человека в деле воскрешения, и не только нравственной, но и умственной, и физической, материальной. Соединяя во Христе два естества, две воли, двойное действие, тем самым признавали необходимость в деле искупления, или воскрешения, двух воль, действующих в полном согласии» [Федоров, 1995–2000, т. I, с. 160].

Именно представление о том, что человек должен быть соработником Творца на земле позволяет, по Федорову, дать прямой ответ на вопрос, почему за воскресением Христа, победителя смерти, не последовало воскресения всех. «Мы должны, – пишет мыслитель, –

представить воскрешение как действие еще неоконченное. <...> Христос ему начаток, чрез нас оно продолжалось, продолжается и доселе. Воскрешение не мысль только, но и не факт, оно проект <...> как Божественное оно уже решено, как человеческое еще не произведено» [Федоров, 1995–2000, т. I, с. 142]. «Если смотреть на историю как на осуществление “Благой Вести”, то станет ясно, что если всеобщее воскрешение и не совершилось вслед за Воскресением Христа, то оно за ним следует, что Воскресение Христа есть начаток всеобщего Воскрешения, а последующая история — продолжение его» [Федоров, 1995–2000, т. I, с. 146].

Достоевский, познакомившийся с идеями Н.Ф. Федорова в конце жизни, отреагировал на близкое ему самому требование активного отношения к вере, не просто исповедания догматических истин, но их осуществления во всей полноте. Тот же подход к христианской догматике, призванной стать этикой, воплотиться в реальности, и у его младшего современника В.С. Соловьева, который спустя год после кончины писателя в «Трех речах в память Достоевского» движется от христологии к антропологии, утверждая понятие Богочеловечества, прямо вытекающее из догмата о двух природах и двух волях во Христе и одновременно задающее человечеству, мечущемуся между «идеалом мадонны» и «идеалом содомским», перспективу бытийного роста.

Для Достоевского, Федорова, Соловьева размышление о человеке неотъемлемо от идеи духо-телесного преображения. Образ Христа, зримо явившего на Фаворе, каким светоносным, прекрасным, сияющим может быть земное естество, предстает у них как подлинная норма человеческого. А рядом с темой обожения человека звучит тема родственно-любовного попечения человека о твари, преображения всей природы, которую они также рассматривают сквозь призму христологического догмата. Христос, подчеркивает в «Трех речах...» Соловьев, своим вочеловечением и крестным подвигом возвращает царское достоинство не только человеку, но и всему природному миру. И по-настоящему «верить в царство Божие» значит «с верой в Бога соединять веру в человека и веру в природу» [Соловьев, 1988, т. 2, с. 313]. В ином случае разрыв между человеком, миром и Богом приводит к тому, что «природа, отделенная от духа Божия», оказывается «мертвым и бессмысленным механизмом без причины и цели», а «Бог, отделенный от человека и природы, вне своего положительного откровения», оказывается высокопар-

ной идеей, ненужным, «пустым отвлечением» [Соловьев, 1988, т. 2, с. 313].

Понятие Богочеловечества содержит в себе идею многоединства и в этом смысле неразрывно с понятием Церкви, с идеей воссоединения человечества по образу и подобию Триединого Божества. Эта внутренняя связь – догмата о Троице и догмата о двух природах и двух волях во Христе – станет основой всего богословского дискурса русской мысли второй половины XIX–XX вв., связанного с идеей обращения догмата в заповедь.

В капитальном труде «Наука о человеке» (1905–1906) профессор Казанской духовной академии В.И. Несмелов, утверждая неразрывность в христианском вероучении «догматики и этики, веры и жизни», писал: «Для того чтобы быть христианином и членом Божия царства, недостаточно лишь исповедовать апостольскую веру во Христа, а непременно нужно и жить по истине апостольской веры, как и наоборот – не достаточно лишь стремиться к жизни по содержанию евангельских заповедей во имя их практической пригодности для жизни людей, а непременно еще нужно и верить во Христа, как в истинного Спасителя мира и в действительного творца вечной жизни, т.е. нужно исповедовать апостольскую веру в него» [Несмелов, 1905–1906, т. 2, с. 375]. Нагорная проповедь и Истина Воскресения взаимообусловлены, одно не может существовать без другого. Несмелов предостерегал от частой редукции, происходящей в обыденном сознании по отношению к нравственным заповедям Христа, когда они понимаются не в контексте Божественного домостроительства, а «лишь с точки зрения их *пригодности* для настоящей жизни людей» [Несмелов, 1905–1906, т. 2, с. 375]. Так в свое время Достоевский горько иронизировал над теплохладностью обывателя, употребляющего христианство «для послеобеденного спокойствия и удобства пищеварения» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 180], для того чтобы покомфортнее устроиться в наличном земном бытии, тщательно закрывая глаза на его взрывчатый, смертный фундамент, в то время как эта дерзновенная, горячая вера не оставляет камня на камне от половинчатой, приспособленческой, удобной морали мира, желающего забыть о своей поврежденности. И Несмелов, следуя той же позиции, настаивает на том, что христианская нравственность может быть понята (и исполнена) в полноте своего значения только в контексте «догматического учения о Божием спасении мира» [Несмелов, 1905–1906, т. 2, с. 375]. Только истина Богочеловечества

и Воскресения есть подлинный и абсолютный критерий этики христианства.

Заданное традицией нравственного истолкования догмата восхождение от христологии к антропологии, от Богочеловека к Богочеловечеству, в трудах философа и богослова, прот. Сергия Булгакова дополняется центральной для его мысли софиологической темой. Отношение «Бог» – «человек» разворачивается в заданный Достоевским, Федоровым, Соловьевым трехчлен «Бог, человек и природа» [Федоров, 1995–2000, т. 1, с. 388]. Софиология, по мысли Булгакова, «является вопросом о силе и значении Богочеловечества и притом не только Богочеловека как воплотившегося Логоса, но именно Богочеловечества как единства Бога со всем сотворенным миром – в человеке и через человека» [Булгаков, 1996, с. 269]. Тем самым, подчеркивает мыслитель, преодолевается манихейское, дуалистическое миросознание с его непреодолимой пропастью между Творцом и творением, и в то же время противоположная крайность – всеобъемлющий пантеизм, растворяющий Бога в природе, обожествляющий наличное состояние мира с его круговоротом смертей и рождений, а значит не нуждающийся ни в Боговоплощении, ни в искуплении.

По мысли Булгакова, софиология, неразрывная с христологией, позволяет избежать двух крайностей мироотношения, единых, как лицо и изнанка. С одной стороны, это бегство из апостасийного мира, отрекшегося от Творца и стремительно идущего к гибели, с другой – «рабство этому миру», гордо объявившему себя самоцелью. Обе позиции частичны, дробны, противоположны целостной истине Богочеловечества, стремящейся к высветлению и спасению всего в бытии. Столь же частичны и паллиативны, с точки зрения Булгакова, прямо следующего в данном случае Достоевскому, и принципы папоцезаризма, соединяющего христианство и жизнь «посредством подчинения последней могущественной церковной организации» [Булгаков, 1996, с. 270]: это приводит лишь к внешнему соединению, но никак не меняет состояния человеческих душ, не гармонизирует раздробленного, хаотичного мира. Бессильно, по мысли Булгакова, и социальное, филантропическое христианство. Оно всецело озабочено решением локальных задач, не осознавая главной христианской задачи, суть которой «оправдание мира в Боге» – в противовес тому отделению «мира от Бога, которое фактически проповедуется» [Булгаков, 1996, с. 270]. Полнота этого оправдания, по мысли Бул-

гакова, заключена в «Догмате Богочеловечества»: он еще не принят церковным сознанием, но философская и богословская мысль уже до него дозрела, и движется она к нему через Халкидонский догмат, через истину Боговоплощения, через то, что «Слово плоть бысть» [Булгаков, 1996, с. 271]. Догмат о Богочеловечестве – по-настоящему вселенский, космический, корни которого достигают «до глубины земли и неба, до сокровенных тайн Св. Троицы и тварной природы человека», которая изначально софийна [Булгаков, 1996, с. 271]. Путь от его *исповедания* к *исполнению* равен соборованию человечества, преображению мира в Царство Христово.

Список литературы

1. Антоний (Храповицкий), еп., 1900 – *Антоний (Храповицкий), еп.* Полное собрание сочинений: в 3 т. Казань, 1900. Т. 2. 445 с.

2. Антоний (Храповицкий), митр., 1965 – *Антоний (Храповицкий)*, *митр.* Ф.М. Достоевский как проповедник возрождения. Монреаль: Издание Северо-Американской и Канадской епархии, 1965. 311 с.

3. Ашимбаева, 2012 – *Ашимбаева Н.Т.* Архимандрит Феодор (Бухарев) и Достоевский // Достоевский: философское мышление, взгляд писателя. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. С. 267-276.

4. Булгаков, 1933 – *Булгаков С.Н.* Агнец Божий. О Богочеловечестве. Ч. 1. Париж: YMCA-press, 1933. 468 с.

5. Булгаков, 1996 – *Булгаков С.Н.* Тихие думы. М.: Республика, 1996. 509 с.

6. Гачева, 2013 – *Гачева А.Г.* Антропология Ф.М. Достоевского (религиозно-философский аспект) // Ф.М. Достоевский: писатель, мыслитель, провидец. Сб. научных статей. М.: ПСТГУ, 2013. С. 109-126.

7. Гачева, 2019 – *Гачева А.Г.* Творчество Ф.М. Достоевского и проблема нравственного истолкования догмата о Троице в русском богословии XIX – первой трети XX века // Достоевский и мировая культура, 2019, № 3. С. 52-87.

8. Достоевский 1972–1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

9. Деяния, 1895 – Деяния Вселенских Соборов, изданные в русском переводе при Казанской духовной академии. Казань: Университет. тип., 1895. Т. 4. 692 с.

10. Захаров, 2001 – *Захаров В.Н.* Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: сборник научных трудов. Вып. 3. Петрозаводск: ПетрГУ, 2001. (Проблемы исторической поэтики; Вып. 6). С. 5-20.

11. Захаров, 2008 – *Захаров В.Н.* Фантастические страницы Достоевского // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сборник научных трудов. Вып. 5. Петрозаводск: ПетрГУ, 2008 (Проблемы исторической поэтики; Вып. 8). С. 385-397.

12. Иоанн (Соколов), 1874 – *Иоанн (Соколов)*. О Лице Иисуса Христа: мысли покойного преосвященного Иоанна, епископа смоленского, бывшего ректора и проф. догматики в нашей академии. I–III // Христианское чтение. 1874. № 12. С. 517-541.

13. Кавелин, 2010 – *Кавелин К.Д.* Избранное. М.: РОССПЭН, 2010. 608 с.

14. Касаткина, 2003 – *Касаткина Т.А.* Комментарии // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 9 т. М., 2003. Т. 4. С. 594-602.

15. Касаткина, 2004 – *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 479 с.

16. Касаткина, 2015 – *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 529 с.

17. Касаткина, 2019 – *Касаткина Т.А.* Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания. М.: Водолей, 2019. 336 с.

18. Кириллова, 1997 – *Кириллова И.* «Маша лежит на столе...» – утопические и христианские мотивы (к обозначению темы) // Достоевский и мировая культура. Альманах, 1997. № 9. С. 22-27.

19. Леонтьев, 1912 – *Леонтьев К.Н.* Собр. соч.: в 9 т. М.: В.М. Саблин, 1912. Т. 8. 357 с.

20. Несмелов, 1905 – *Несмелов В.И.* Наука о человеке: в 2 т. Казань: Центральная типография, 1905. Т. 1. 418 с.

21. Никитина, 2005 – *Никитина Ф.Г.* Федор Достоевский, Валериан Майков, Алексей Плещеев об Иисусе Христе (40-е годы XIX века) Достоевский: Дополнения к комментарию. М.: Наука, 2005. С. 314-326.

22. Павел Хондзинский, прот., 2014 – *Павел Хондзинский, прот.* Достоевский как «учитель церкви» // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2014. Т. 15. № 2. С. 137-146.

23. Соловьев, 1988 – *Соловьев В.С.* Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1988.

24. Соловьев, 1997 – *Соловьев В.С.* [Об истинной науке] // Исследования по истории русской мысли. Ежегодник за 1997 год / публ., вступ. ст., примеч. *А.П. Козырева*. СПб.: Алетейя, 1997. С. 31-68.

25. Степанян, 2005 – *Степанян К.А.* «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Достоевского. М.: Раритет, 2005. 512 с.

26. Тихомиров, 2000 – *Тихомиров Б.Н.* Заметки на полях Академического полного собрания сочинений Достоевского (уточнения и дополнения) // Достоевский и мировая культура. Альманах, 2000, № 15. С. 231-241.

27. Тихомиров, 2012 – *Тихомиров Б.Н.* «...Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком»: Статьи и эссе о Достоевском. СПб.: Серебряный век, 2012. 504 с.

28. Федоров, 1995–2000 – *Федоров Н.Ф.* Собрание сочинений: в 4 т. М.: Прогресс-Традиция, 1995–2000.

References

1. Antonii (Khrapovitskii), ep. *Polnoe sobranie sochinenii* [*Complete Works*]. Vol. 2. Kazan', 1900. 445 p. (In Russ.)

2. Antonii (Khrapovitskii), mitr. *F.M. Dostoevskii kak propovednik vozrozhdeniia* [*Fyodor Dostoevsky as a Preacher of Renewal*]. Montreal, Izdanie Severo-Amerikanskoi i Kanadskoi eparkhii Publ., 1965. 311 p. (In Russ.)

3. Ashimbaeva, N.T. "Arkhimandrit Feodor (Bukharev) i Dostoevskii" ["Archimandrite Theodore (Bukharev) and Dostoevsky"]. *Dostoevskii: filosofskoe myshlenie, vzgliad pisatelia* [*Dostoevsky: Philosophical Thinking, Writer's View*], Saint-Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2012, pp. 267–276. (In Russ.)

4. Bulgakov, S.N. *Agnets Bozhii. O Bogochelovechestve* [*Lamb of God. About the God-man*]. Vol. 1. Paris, Ymca-press Publ., 1933. 468 p. (In Russ.).

5. Bulgakov, S.N. *Tikhie dumy* [*Quiet Thoughts*]. Moscow, Respublika, 1996. 509 p. (In Russ.)

6. Gacheva, A.G. "Antropologiia F.M. Dostoevskogo (religiozno-filosofskii aspekt)" ["Fyodor Dostoevsky's Anthropology (Religious and Philosophical Aspects)"]. *F.M. Dostoevskii: pisatel', myslitel', providets. Sbornik nauchnykh statei* [*Fyodor Dostoevsky: Writer, Thinker, Seer. Collected Articles*], Moscow, PSTGU Publ., 2013, pp. 109–126. (In Russ.)

7. Gacheva, A.G. "Tvorchestvo F.M. Dostoevskogo i problema nravstvennogo istolkovaniia dogmata o Troitse v russkom bogoslovii XIX – pervoj treti XX veka (Stat'ia pervaia)" ["The Heritage of F.M. Dostoevsky and the Problem of Moral Interpretation of the Doctrine of the Trinity in Russian Theology of the 19th – First Third of the 20th century (Article One)"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3, 2019, pp. 52–87. (In Russ.).

8. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii v 30 t.* [*Complete Works in 30 Vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

9. *Deianiia Vselenskikh Soborov, izdannye v russkom perevode pri Kazanskoi dukhovnoi akademii* [*Acts of the Ecumenical Councils, Published in Russian Translation at the Kazan Theological Academy*]. Vol. 4. Kazan', Universitet. tip. Publ., 1895. 692 p. (In Russ.)

10. Zaharov, V.N. "Khristianskii realism v russkoi literature (postanovka problemy)" ["Christian Realism in Russian Literature (a Statement of the Problem)"]. *Problemy istoricheskoj poetiki*, issue 6, 2001, pp. 5–20. (In Russ.).

11. Zaharov, V.N. "Fantasticheskie stranitsy Dostoevskogo" ["Dostoevsky's Fantastic Pages"]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, issue 8, 2008, pp. 385–397. (In Russ.).

12. Ioann (Sokolov). "O Litse Iisusa Khrista: mysli pokoinogo preosviashchennogo Ioanna, episkopa smolenskogo, byvshego rektora i prof. dogmatiki v nashei akademii. I–III." ["About the Face of Jesus Christ: Thoughts of the Late Right Reverend John, Bishop of Smolensk, Former Rector and Professor of Dogmatics in Our Academy. I–III"]. *Khristianskoe chtenie*, no. 12, 1874, pp. 517–541. (In Russ.)

13. Kavelin, K.D. *Izbrannoe* [*Izbrannoe*]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2010. 608 p. (In Russ.)

14. Kasatkina, T.A. "Kommentarii" ["Commentary"]. *Sobranie sochinenii* [*Collected works*] by F.M. Dostoevsky, vol. 4, Moscow, 2003, pp. 594–602. (In Russ.)

15. Kasatkina, T.A. *O tvoryashchej prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova "realizma v vysshem smysle"* [*On the Creative Nature of the Word. Ontology of the Word in the Works of Fyodor Dostoevsky as the Fundament of "Realism in the Highest Sense"*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2004. 479 p. (In Russ.).

16. Kasatkina, T.A. *Sviashchennoe v povsednevnom: Dvusostavnyi obraz v proizvedeniiakh F.M. Dostoevskogo* [*The Sacred in the Ordinary: the Two-Folded Image in Dostoevsky's Works*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015. 529 p. (In Russ.).

17. Kasatkina, T.A. *Dostoevskii kak filosof i bogoslov: khudozhestvennyi sposob vyskazyvaniia* [*Dostoevsky as a Philosopher and Theologian: the Artistic Way of Expression*]. Moscow, Vodolei Publ., 2019. 336 p. (In Russ.).

18. Kirillova, I. "'Masha lezhit na stole...' – utopicheskie i khristianskie motivy (k oboznacheniiu temy) ["'Masha lies on the table...': Utopian and Christian Motifs (Towards a Description of the Theme)]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh*, no. 9, 1997, pp. 22–27. (In Russ.)

19. Leont'ev, K.N. *Sobranie sochinenii v 9 tomakh* [*Collected Works in 9 Vols.*]. Vol. 8. Moscow, V.M. Sablin Publ., 1912. 357 p. (In Russ.)

20. Nesmelov, V.I. *Nauka o cheloveke v 2 tomakh* [*Human Science in 2 Vols.*]. Vol. 1. Kazan', Tsentral'naia tipografiia Publ., 1905. 418 p. (In Russ.)

21. Nikitina, F.G. "Fedor Dostoevskii, Valerian Maikov, Aleksei Pleshcheev ob Iisuse Khriste (40-e gody XIX veka)" ["Fyodor Dostoevsky, Valerian Maikov, Alexey Pleshcheev About Jesus Christ (1940s)"]. *Dostoevskii: Dopolneniia k kommentariiu* [*Dostoevsky: Addenda to the Commentary*], Moscow, Nauka Publ., 2005, pp. 314–326. (In Russ.)

22. Khondzinskii, Pavel (prot.) "Dostoevskii kak 'uchitel' tserkvi'." ["Dostoevsky as a 'Teacher for the Church'."]. *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii*, vol. 15, no. 2, 2014, pp. 137–146. (In Russ.)

23. Solov'ev, V.S. *Sochineniia: v 2 tomakh* [*Works in 2 Vols.*]. Moscow, Mysl' Publ., 1988. (In Russ.)

24. Solov'ev, V.S. [Ob istinnoi nauke] [About True Science]. *Issledovaniia po istorii russkoi mysli. Ezhegodnik za 1997 god* [*Research on the History of Russian Thought. Yearbook for 1997*], ed. by A.P. Kozyreva, Saint-Petersburg, Aleteiia Publ., 1997, pp. 31–68. (In Russ.)

25. Stepanian, K.A. *"Soznat' i skazat'": "Realizm v vysshem smysle" kak tvorcheskii metod Dostoevskogo* [*"To Know and to Say": "Realism in the Highest Sense" as Dostoevsky's Creative Method*]. Moscow, Raritet Publ., 2005. 512 p. (In Russ.)

26. Tikhomirov, B.N. "Zametki na poliakh Akademicheskogo polnogo sobraniia sochinenii Dostoevskogo (utochneniia i dopolneniia)" ["Notes in the Margins of the Academic Complete Works by Dostoevsky (Clarifications and Addenda)."]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh*, no. 15, 2000, pp. 231–241. (In Russ.)

27. Tikhomirov, B.N. *"...Ia zanimaius' etoi tainoi, ibo khochu byt' chelovekom": Stat'i i esse o Dostoevskom* [*"...I am Engaged in This Mystery, Because I Want to be a Man": Articles and Essays about Dostoevsky*]. Saint-Petersburg, Serebrianyi vek Publ., 2012. 504 p. (In Russ.)

28. Fedorov, N.F. *Sobranie sochinenii v 4 tomakh* [*Collected works in 4 Vols.*]. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 1995–2000. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 08.04.2021
Одобрена после рецензирования 20.04.2021
Принята к публикации 21.04.2021
Дата публикации: 25.06.2021

The article was submitted 08 Apr. 2021
Approved after reviewing 20 Apr. 2021
Accepted for publication 21 Apr. 2021
Date of publication: 25 Jun. 2021

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 2 (14).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (14), 2021.



Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-65-88

© 2021. К. Джордан
Университет Бригама Янга, Прово, США

«Все это одна фантазия»: критика современности в романе Достоевского «Идиот»

© 2021. Katya Jordan
Brigham Young University, Provo, U.S.A.

“It’s All One Big Fantasy”: The Critique of Modernity in Dostoevsky’s Novel *The Idiot*

Информация об авторе: Катя Джордан, доктор филологических наук, доцент кафедры русского языка, Университет Бригама Янга факультет немецкого и русского языков, корпус им. Джозефа Ф. Смита, 3115, Прово (Юта), США.
https://orcid.org/0000-0001-9988-4077.
E-mail: katya_jordan@byu.edu

Аннотация: Идея противостояния между Европой и Россией проходит через весь роман Достоевского «Идиот» и находит свою кульминацию в словах Г-жи Епанчиной о том, что и Европа, и уезжающие в Европу русские – «все это одна фантазия» [Dostoevsky, 1972-1990, vol. 8, p. 510]. Достоевский использует троп изгнания для литературного осмысления и дальнейшего продвижения своей русской идеи. В то время как духовная подоплека национализма Достоевского изучена довольно тщательно, секулярные аспекты этой концепции нуждаются в дальнейшем анализе. Питер Вагнер утверждает, что национализм – это ответ на ностальгию, которая проявляется в изгнании как следствие отхода от традиции. Особенностью национализма девятнадцатого века было то, что он являлся «попыткой воссоздать чувство исходной точки» [Wagner, 2001, p. 103] среди тех, кому пришлось быть свидетелями быстро надвигающейся современности со всеми сопутствующими ее факторами – капитализмом, реформой избирательного права и т.д. Данная статья предлагает рассмотреть троп изгнания, исполь-

зуемый в романе «Идиот», в историческом контексте. Применяя теоретические идеи Вагнера, автор статьи показывает, что выражение национальной идеи в тексте Достоевского – это не просто локальная демонстрация специфически русского чувства, но симптом более обширного феномена, охватившего Европу во второй половине девятнадцатого века. Т.к. на долю Г-жи Епанчиной выпало произнести вердикт в конце романа, ее роль и смысл ее слов будут фокальной точкой данного анализа.

Ключевые слова: Достоевский, «Идиот», русская идея, современность, национализм, изгнание, ностальгия, Питер Вагнер.

Для цитирования: *Джордан К.* «Все это одна фантазия»: критика современности в романе Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал, 2021. № 2 (14). С. 65-88. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-65-88

Information about the author: Katya Jordan, Ph.D., Associate Professor of Russian, Brigham Young University, Department of German and Russian, 3115 Joseph F. Smith Building, Provo, UT 84602, U.S.A.

https://orcid.org/0000-0001-9988-4077

E-mail: katya_jordan@byu.edu

Abstract: The opposition between Europe and Russia runs through Dostoevsky's novel *The Idiot*, culminating in Mme Epanchina's declaration that both Europe and the Russians who travel to Europe are "one big fantasy" [Dostoevsky, 2002, p. 615]. In the novel, Dostoevsky uses the exile trope as a literary tool for expressing his Russian idea. Although the spiritual underpinnings of Dostoevsky's nationalism have been well studied, the secular side of this concept bears further exploration. Peter Wagner argues that nationalism constitutes a response to the nostalgia that is developed in exile following one's breaking away from tradition. Nineteenth-century nationalism specifically "was an attempt to recreate a sense of origins in the face of the disembedding effects of early modernity and capitalism" [Wagner, 2001, p. 103]. By applying Wagner's theoretical framework to Dostoevsky's narrative, the author demonstrates that in its secular essence, Dostoevsky's nationalism is not a merely localized manifestation of a uniquely Russian sentiment, but a symptom of a larger phenomenon that was taking place in late nineteenth-century Europe. Because Mme Epanchina gets to say the final word in Dostoevsky's novel, her role and the subtleties of her message will be the primary focus of the present analysis.

Keywords: Dostoevsky, *The Idiot*, the Russian idea, modernity, nationalism, exile, nostalgia, Peter Wagner.

For citation: Jordan, Katya. "'It's All One Big Fantasy': The Critique of Modernity in Dostoevsky's novel *The Idiot*". *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (14), 2021, pp. 65-88 https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-65-88 (In Russ.)

"Enough of these passions, it's time to serve reason. And all this, and all these foreign lands, and all this Europe of yours, it's all one big fantasy, and all of us abroad are one big fantasy ... remember my words, you'll see for yourself!" [Dostoevsky, 2002, p. 615] («Довольно увлекаться-то, пора и рассудку послужить. И все это, и вся эта заграница, и вся эта ваша Европа, все это одна фантазия, и все мы, за границей, одна фантазия ... помяните мое слово, сами увидите!» [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 8, p. 510]). This pronouncement, made in Switzerland by one Russian exile in the presence of two other Russian exiles, concludes Fyodor Dostoevsky's novel *The Idiot* (1868). The opposition between "this Europe" and "all of us" in the novel's finale is yet another manifestation of Dostoevsky's Russian idea. Yet any national idea, regardless of its origin or scale, is conceptualized and put into practice by individual human beings, and therefore its success is not guaranteed. Although the spiritual underpinnings of Dostoevsky's Russian idea have been well studied, the secular side of this concept merits further exploration [see Hudspith, 2004; Grier, 2003; Soina, Sabirov, 2015]. Peter Wagner argues that nationalism constitutes a response to the nostalgia developed in exile following one's breaking away from tradition, which phenomenon lies at the heart of European modernity [Wagner, 2001]. In effect, exile triggers nostalgia, which leads to idealization of the past, to realization of one's otherness, and to identity formation; in its turn, nationalism becomes a form of defence of that idealized and to some extent artificial identity. The purpose of this article is to offer a historically situated analysis of the exile trope used in *The Idiot*. By employing Peter Wagner's theoretical framework, I will demonstrate that in its secular essence Dostoevsky's nationalism is a symptom of European modernity and not a merely localized manifestation of a uniquely Russian sentiment[1].

As a literary trope, exile may refer to both the physical and the metaphorical rupture that can take a literary character to a variety of places. For Wagner, exile is a type of experience that follows "the moment of leaving, or of being forced to go" from what is familiar, which leads a person to a place where "the view of the world undergoes a fundamental change because the safety of that which preceded one's own existence goes"

[1] Although some mentioning of Eastern Christianity in the present analysis is inevitable, the choice to focus on the secular side of Dostoevsky's nationalism within the context of European modernity is deliberate. For a discussion of the role of Orthodoxy in Dostoevsky's nationalism see, for example, Nikolay Berdyaev's *Russkaia ideia* [Berdyaev, 2015], V.A. Nikitin's "Dostoevsky: pravoslavie i 'russkaia ideia'" [Nikitin, 1990], Nikolay Lossky's "Dostoevsky i ego khristianskoe miroponimanie" [Lossky, 1997], and Steven Cassedy's *Dostoevsky's Religion* [Cassedy, 2005].

[Wagner, 2001, p. 103]. Each major character in *The Idiot* at some point experiences exile when he or she is required to depart from the safety of their home. The novel starts with the protagonist, Prince Myshkin, returning to Russia from his medical exile in Switzerland. During a train ride to St. Petersburg, he meets Parfen Rogozhin who recently ran away from his father's home to save his own life after spending a large sum of his father's money on a gift for Nastasya Filippovna. As a girl, Nastasya Filippovna tragically lost both her family and home in a fire and was raised by her father's acquaintance, Totsky, who eventually made her his concubine. In contrast to Myshkin, Rogozhin, and Nastasya Filippovna stand the three Epanchin daughters – Alexandra, Adelaida, and Aglaya – who, despite having come of age, are in no rush to marry and leave their parents' home. Turmoil begins in the Epanhchin household when Totsky decides to marry Alexandra. Driven by revenge, Nastasya Filippovna tries to interfere with Totsky's plan; yet prone to self-loathing, she is also drawn to the idea of marrying Rogozhin. The novel's plot, which centres around Myshkin's attempts to save Nastasya Filippovna, is complicated by Aglaya's interest in Myshkin. In the end, Aglaya too becomes an exile when she marries a foreigner with a questionable reputation and turns to Catholicism, abandoning her home, country, and faith tradition. Meanwhile, Evgeny Pavlovich Radomsky, a relation of Prince Myshkin's late benefactor, also travels to Europe for no urgent reason other than his personal desire to leave Russia. It is to Radomsky that Mme Epanchina's words, cited above, are addressed when the two of them visit Prince Myshkin at a Swiss clinic.

The sheer variety of causes for exile featured in the novel appears to render Mme Epanchina's admonition to abandon passions and embrace reason – in other words, to return home – simplistic if not untenable. However, Dostoevsky placed a special value on the novel's end. He wrote in a letter to his niece Sofia: "In conclusion, the most important for me is that this Part IV and its finale are the essence of my novel; that is, the whole novel was written and conceived almost solely for the denouement" («Наконец, и (главное) для меня в том, что эта 4-я часть и окончание ее – самое главное в моем романе, то есть для развязки романа почти и писался и задуман был весь роман» [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 28_2, p. 318])[2]. Because Mme Epanchina gets to say the final word, her role in the novel and the subtleties of her message will be the focal point of the present analysis.

[2] From Dostoevsky's letter to S.A. Ivanova, sent from Milano, dated Oct. 26, 1868. Except where indicated, translations from Russian are mine.

The Russian National Idea

The Russian national idea is an ill-defined philosophical construct that can be approached in a variety of ways. Pamela Davidson explains that for those writers who engaged with this concept,

> Defining the "Russian idea" served as a means of defining Russia's relation to the West, of establishing its place (as a relative latecomer) on the map of sacred history and European culture. Whatever form the ideal took (whether Slavophile or Westernizing, religious or secular, pro-Orthodox, pro-Catholic, or ecumenical), embracing it enabled its carrier to occupy a place in a tradition which could be traced back to the earliest formulations of national identity in eleventh-century Rus', modelled on the Hebrew prophets' definition of the mission of the Jews [Davidson, 2003, p. 509].

The chief thinkers who have grappled with the Russian idea belong to two main camps. One group considered it a necessary and positive ideal enabling Russia to reach the height of its spiritual development and to fulfil its historical potential. The other group saw it as an imperialist and expansionist idea that united church and state to the detriment of Russian civil society. Dostoevsky, who first introduced the term, belonged to the first camp. He wrote in 1861:

> We anticipate <...> that the character of our future work must be panhuman in the highest degree, that the Russian idea, perhaps, will be a synthesis of all those ideas that Europe with such persistence and courage is developing in some of its discrete nationalities; that perhaps everything that is antagonistic in these ideas will find its application and its future development in the Russian nationality.

> Мы предугадываем <...> что характер нашей будущей деятельности должен быть в высшей степени общечеловеческий, что русская идея, может быть, будет синтезом всех тех идей, который с таким упорством, с таким мужеством развивает Европа в отдельных своих национальностях; что, может быть, все враждебное в этих идеях найдет свое примирение и дальнейшее развитие в русской народности [Dostoevsky, 1972-1990, vol. 18, p. 37].

Dostoevsky believed that Russia, unlike Enlightened Europe, has preserved its faith in the true Christ, and this faith would enable Russia to

fulfil her messianic role in leading the European nations towards a universal brotherhood, harmony, and salvation.

Compared to Europe during the Age of Revolutions, Russia's noticeable "lack of revolutionary activity" was anomalous [see Sperber, 2005, p. 260][3]. In the words of Alex De Jonge, "[a]t the heart of Dostoevsky's hopes for synthesis and resolution lies this unoriginal, jingoistic, but stirring belief in the real likelihood of his country's survival" [De Jonge, 1975, p. 212]. In *The Idiot*, this belief is reflected in Mme Epanchina's ability to spot opposition between everything Russian and everything foreign. For her, "abroad" is simply "associated with disaster"; her "essential Russianness" is manifest in "a vivid, no nonsense Russian idiom"; and her language "celebrates [her] solidarity with [her] native culture" [De Jonge, 1975, p. 212].

Despite her status as a general's wife, a mother of three grown daughters, a fine representative of the old Russian aristocracy, and the protagonist's only, albeit distant, relative, Mme Epanchina (née Myshkina) is rarely taken seriously. Yet, as notebooks on *The Idiot* indicate, Dostoevsky envisioned a special connection between her and the title character. On April 8, 1868, after the first few chapters of the novel have already been published in *The Russian Herald*, Dostoevsky wrote in one of his notebooks: "NB: The Prince only *touched* their lives. But *that* which he could do and undertake, *that* all died with him. *Russia affected him gradually. His insights.* But wherever he *touched* – everywhere he left an inscrutable mark" («NB. Князь только *прикоснулся* к их жизни. Но *то*, что бы он мог сделать и предпринять, *то* все умерло с ним. *Россия действовала на него постепенно. Прозрения его*. Но где только он ни *прикоснулся* – везде он оставил неисследимую черту» [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 9, p. 242]). Two days later, Dostoevsky added: "The main task: the Idiot's character. Develop it. This is the novel's idea. How Russia is reflected. <…> Drives the General's wife to insanity in her attachment to the Prince and in adoration for him" («Главная задача: характер Идиота. Его развить. Вот мысль романа. Как отражается Россия. <…> Генеральшу до безумия доводит в привязанности к Князю и в обожании его» [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 9, p. 252]). In the published

[3] Hans Kohn explains that because Russia entered Europe at the time of rational, political, and social revolutions, the central question for Russia at that time was, "Should Russia reject the revolution and lead the counter-revolution, as an unshakeable rock upon which the revolutionary wave would break and recede, thus saving Europe from chaos and destruction? Or should Russia accept and head the revolution and thus lead Europe and mankind, as she alone could, out of suffering and darkness to justice and light?" [Kohn, 1945, pp. 388-389].

version of the novel, the connection between these two characters can be traced as follows: Switzerland heals Myshkin, Myshkin returns to Russia, Russia affects Myshkin, Myshkin affects Epanchina. In order to complete this chain reaction, Mme Epanchina also needs to visit Switzerland.

During their first meeting in her home, Mme Epanchina confesses to Prince Myshkin: "I am a child, and I know it. I knew it even before you said it; you precisely expressed my own thought in a single word. I think your character is completely identical to mine, and I'm very glad; like two drops of water. Only you're a man and I'm a woman, and I've never been to Switzerland, that's all the difference" [Dostoevsky, 2002, p. 76] («я ребенок и знаю это. Я еще прежде вашего знала про это; вы именно выразили мою мысль в одном слове. Ваш характер я считаю совершенно сходным с моим и очень рада; как две капли воды. Только вы мужчина, а я женщина и в Швейцарии не была; вот и вся разница» [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 8, p. 65]). By eventually sending Mme Epanchina to Switzerland, Dostoevsky virtually obliterates any meaningful difference between her and the prince; yet because of her heightened state of awareness, her impressions of Europe appear to be more detailed and personal, compared to those of Myshkin. As she travels through Europe in search of solace following Aglaya's ill-advised marriage, she is bent on seeing everything in a negative light:

> Poor Lizaveta Prokofyevna wanted to be in Russia and, as Evgeny Pavlovich testified, she bitterly and unfairly criticized everything abroad: "They can't bake good bread anywhere, in the winter they freeze like mice in the cellar," she said. "But here at least I've had a good Russian cry over this poor man," she added, pointing with emotion to the prince, who did not recognize her at all [Dostoevsky, 2002, pp. 614-615].

> Бедной Лизавете Прокофьевне хотелось бы в Россию, и, по свидетельству Евгения Павловича, она желчно и пристрастно критиковала ему все заграничное: «Хлеба нигде испечь хорошо не умеют, зиму, как мыши в подвале, мерзнут, – говорила она, – по крайней мере вот здесь, над этим бедным, хоть по-русски поплакала», – прибавила она, в волнении указывая на князя, совершенно ее не узнававшего [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 8, p. 510].

Her reference to mice in the final chapter is an allusion to the novel's opening chapters. When Prince Myshkin, whose last name is derived

from the Russian word «мышка» (a little mouse), arrives in Russia on a damp and foggy November morning, he is underdressed for the weather. In a foreign attire, he "has been forced to bear on his chilled back all the sweetness of a damp Russian November night, for which he was obviously not prepared" [Dostoevsky, 2002, p. 5-6] («принужден был вынести на своей издрогшей спине всю сладость сырой ноябрьской русской ночи, к которой, очевидно, был не приготовлен [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 8, p. 6])[4]. Later the same day, speaking with a doorman at the Epanhchin residence, Prince Myshkin observes: "Here it's warmer inside in winter than it is abroad <...> but there it's warmer outside than here, while a Russian can't even live in their houses in winter unless he's used to it" [Dostoevsky, 2002, p. 21] («Здесь у вас в комнатах теплее, чем за границей зимой <...> а вот там зато на улицах теплее нашего, а в домах зимой – так русскому человеку и жить с непривычки нельзя» [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 8, p. 19]).

The connection between Prince Myshkin and Mme Epanchina goes beyond a shared family name and a sensitivity to weather. Both of them are identified as eccentrics (*chudaki*). Even though, unlike Prince Myshkin, Mme Epanchina does not suffer from epileptic fits followed by periods of physical weakness, with every passing year she is "more and more capricious and impatient, she was even becoming somehow eccentric" [Dostoevsky, 2002, p. 37] («все капризнее и нетерпеливее, стала даже какая-то чудачка» [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 8, p. 32]). Her impatience and irritability tend to result in uncontrolled emotional outbursts, usually addressed at her husband, followed by periods of harmony and peace. Mme Epanhchina acknowledges her own eccentricity, but she also quickly recognizes this trait in others[5].

[4] The narrator adds, "what was proper and quite satisfactory in Italy turned out to be not entirely suitable to Russia" [Dostoevsky, 2002, p. 6] («<...> что годилось и вполне удовлетворяло в Италии, то оказалось не совсем пригодным в России» [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 8, p. 6]). Dostoevsky's personal reaction to the quotidian side of foreing living is summed up in his lament that all around him was "Swiss reality" («действительность швейцарская» [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 28_2, p. 224]), which was ill-suited for a Russian novelist if he wished to continue writing.

[5] Tatiana Kasatkina argues that the word "'eccentric' is yoked with a negative" in Dostoevsky's writing [Kasatkina, 2002, p. 79]. V. Serdiuchenko, however, observes: "For him [Dostoevsky], 'idiots' and 'ideals' were by no means mutually contradictory terms, and Myshkin's truth appears 'idiotic' only to the pragmatists around him. In Dostoevsky's works, the eccentrics (*chudaki*), the blessed, the holy fools, and the poor in spirit are not the exception but a specific and continuously reproduced archetype of human consciousness and/or conduct, conduct that is intrinsically alien and infinitely superior, in all essential ethical respects, to the generally accepted moral code" [Serdiuchenko, 2002, p. 64].

Partly due to her eccentricity, Mme Epanhchina's character elicits a variety of responses from critics. Kenneth Lantz, for example, notes that "Dostoevsky paints many vivid portraits of older women, often imperious figures, who combine healthy common sense with a degree of foolishness," assigning Mme Epanhchina to the society of Pulkheriia Raskolnikova from *Crime and Punishment*, Varvara Stavrogina from *The Demons*, and Grandmother from *The Gambler* [Lantz, 2004, p. 471]. He explains: "These are figures who are not engaged in life in the same way as Dostoevsky's other major characters; despite their essential goodness they are often portrayed with comic touches as characters who are struggling to understand what is happening around them" [Lantz, 2004, p. 471]. Gary Saul Morson identifies some of Mme Epanhchina's actions, specifically in the treatment of her daughters, as absurd [Morson, 1999, pp. 471-494]. Deborah Martinsen, by contrast, redeems Mme Epanhchina by drawing attention to her empathic and shame-healing abilities [Martinsen, 2003, pp. 74-75]. Still, Victor Terras points out Mme Epanhchina's emotional instability, describing *The Idiot* as "a socially and psychologically intriguing novel featuring several characters with neuroses that reflect social problems of universal interest" [Terras, 1990, p. 7]. Among such neurotic characters he lists not only Mme Epanhchina, but also Parfen Rogozhin, Nastasya Filippovna, and Aglaya.

A neurosis constitutes a physical and mental condition with very specific causes, and it typically is a sign of stress-induced mental illness. Mme Epanhchina's most immediate source of stress appears to come from the necessity to marry off her three grown daughters who have formed a united front against their mother. Yet she has more on her plate than Mrs. Bennett ever had: she is forced to consider the implications of not only the woman question for her immediate family, but the effects of nihilism and ideological extremism on the whole of Russian society.

In Part Two, Chapter IX Mme Epanchina visits Prince Myshkin at Lebedev's home where she meets a group of progressive young people. One of them, Burdovsky, has pocketed some of Prince Myshkin's money. Having learned something of their outlook and of their treatment of their naïve benefactor, Mme Epanchina is convinced that these young men have lost all sense of morality or duty. Lamenting their general lack of compassion or respect towards others, she lashes out against them: "Mad! Vainglorious! They don't believe in God, they don't believe in Christ! You're so eaten up by vanity and pride that you'll end by eating each other, that I foretell to you" [Dostoevsky, 2002, p. 285] («Сумасшедшие! Тщес-

лавные! В бога не веруют, в Христа не веруют! Да ведь вас до того тщеславие и гордость проели, что кончится тем, что вы друг друга переедите, это я вам предсказываю. И не сумбур это, и не хаос, и не безобразие это?» [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 8, p. 238])[6]. Mme Epanchina's foray to Lebedev's home where she "sat, listening to our young people" [Dostoevsky, 2002, p. 283] («расселась молодежь послушать» [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 8, p. 236]) ends for her in a shocking realization of how far nihilism can go. For her, the danger of turning away from tradition lies in the destruction not only of the old social order, but of the very possibility of sociality.

The scene in which Mme Epanchina delivers her tirade is mirrored in a scene in Part Four, Chapter VII, where Prince Myshkin delivers his own speech, addressed to the noble guests gathered in the Epanchin home. During an evening party, Prince Myshkin causes a scandal by breaking a Chinese vase and suffering an epileptic fit in front of everyone; yet before losing consciousness, he affirms the importance of the old order:

> Do you think I'm a utopian? An ideologist? <...> You thought I was afraid for *them*, that I was their advocate, a democrat, a speaker for equality? <...> I'm afraid for you, for all of you, for all of us together. For I myself am a prince of ancient stock, and I am sitting with princes. It is to save us all that I speak, to keep our estate from vanishing for nothing, in the darkness, having realized nothing, squabbling over everything and losing everything. Why vanish and yield our place to others, when we can remain the vanguard and the elders. Let us be the vanguard, then we shall be the elders. Let us become servants, in order to be elders [Dostoevsky, 2002, pp. 552-553].

> Вы думаете, я утопист? Идеолог? <...> Вы думаете: я за *тех* боялся, их адвокат, демократ, равенства оратор? <...> Я боюсь за вас, за вас всех и за всех нас вместе. Я ведь сам князь исконный и с князьями сижу. Я чтобы спасти всех нас говорю, чтобы не исчезло сословие даром, в потемках, ни о чем не догадавшись, за все бранясь и все проиграв. Зачем исчезать и уступать другим место, когда можно остаться передовыми и старшими? Будем передовыми, так будем и старшими.

[6] Here too Mme Epanchina displays her eccentricity. She first scolds Burdovsky and in his person his entire generation, but then shows compassion towards Ippolit, a sick young man who also calls her an eccentric [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 8, p. 239].

Станем слугами, чтоб быть старшинами [Dostoevsky, 1972-1990, vol. 8, p. 458].

Prince Myshkin's sudden outburst of patriotism is his only significant statement relating to political matters of the day. Yet, to use Nina Pelikan Straus's words, beyond these "biographically motivated impulses [lie] large literary-nationalistic ambitions" [Straus, 1998, p. 106]. For Dostoevsky, who neither lived nor wrote in a vacuum, only a thin and permeable line separated the invented existence of his fictional characters from present-day issues that directly concerned him and his readers. Obviously interested in spiritual matters, Dostoevsky nonetheless was aware of the ideological and political climate he was living in. Dostoevsky used newspaper accounts of the Masurin affair, the Umetsky case, and the murder of Zhemarin family as inspiration for the quotidian matters in *The Idiot*; he also responded to the ideological claims in Chernyshevsky's novel *What Is to Be Done?* It only stands to reason that the larger sociopolitical issues that were plaguing Russia were also on Dostoevsky's mind, and we find evidence of that in his correspondence. In a letter written on September 29, 1867, Dostoevsky observed that "a visible connection of all matters, common and individual, becomes stronger and more distinct" («видимая связь всех дел, общих и частных, становится все сильнее и явственнее» [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 28_2, p. 222]). For many of Dostoevsky's compatriots the economic, the political, the social, and the educational reforms that were publicly discussed during this historical period were not an abstraction: the outcomes of these discussions affected their lives and elicited very personal responses [Polunov, 2005, pp. 51-68]. Without being a merely political novel and to the extent that a literary narrative has the capacity to do so, Dostoevsky's text reflects in a fictional and therefore, arguably, a somewhat exaggerated way the mood of Alexander II's Russia.

Consequences of Exile

The historical reality of Russia in the 1860s provides a valuable context for our understanding of Dostoevsky's work. He wrote *The Idiot* over the course of 1868, at the height of Russia's Great Reforms when, in the words of one historian, in a matter of thirteen years (between 1861 and 1874) "imperial reform acts freed Russia's serfs, restructured her courts, established institutions of local self-government in parts of the empire, altered the constraints that censorship imposed upon the press, and trans-

formed Russia's vast serf armed force into a citizen army" [Lincoln, 1990, p. xi]. Additionally, changes in the education system allowed women a limited access to professional education, and the legal status of illegitimate children was heavily debated [Engel'hardt, 2013, p. 181; Johanson, 1987, p. 42; Christian, 1994, pp. 102-103]. The participation in public discourse of both the intelligentsia and the people of various ranks (*raznochintsy*) also expanded in the 1860s [Wirtschafter, 1997, pp. 63, 90].

These reforms, directed at modernizing Russia's social, political, and economic structure, inadvertently shattered some of the old traditions. While modernity is often defined through the prism of specific historical events (the French and the American revolutions, for example) or socio-economic processes (urbanization, industrialization, or a transition from feudalism to capitalism), Wagner demonstrates that the essential element of modernity in a political sense is the tendency to conceptualize "the singular human being as the unit citizen," and to emphasize "the transformation of people from subjects of an autocracy into citizens of a polity" [Wagner, 2001, p. 60]." In the process of modernizing the state, Russia's subjects, similar to their European counterparts, were forced to start re-examining their old practices while also beginning to see themselves as individuals and citizens. This shattering of traditions, which leads an individual become "the predominant form of understanding the unit of membership in political collectivities" [Wagner, 2001, p. 60], can be traumatic for those living in a country where communal values are believed to constitute the very foundation of its culture [Lincoln, 1990, p. xi]. For this reason, the reforms directed at modernising Russia elicited two types of extreme response among its disaffected citizens: terrorism and emigration.

Acts of terrorism (or any illegal political activity in the Russian Empire) were often followed by forced exile to Siberia, only further exacerbating the sense of displacement. Dostoevsky only alludes to the topic of terrorism in *The Idiot*, but develops it more fully in his next novel, *The Demons* (1872). Nevertheless, as Claudia Verhoeven explains, terrorism is an important, albeit hardly inevitable, side effect of modernity: terrorism emerges when a citizen's desire "to act in accordance with its nature" is blocked [Verhoeven, 2009, pp. 7, 174]. While in the eyes of archconservative thinkers serious reforms were unnecessary and frankly anti-Russian, progressive groups hoped that the uneducated and oppressed masses would lead a revolt against autocracy. Because turning peasants against autocracy was a painfully difficult and slow process, "Russia's revolutionary youth turned from populism to terrorism," which resulted in an

attempt to assassinate Alexander II, carried out by Dmitry Karakozov in April, 1866 [Lincoln, 1990, p. 173][7]. Karakozov's explanation of his own motives was simple:

> I felt sad and distressed that… my beloved people was perishing, so I decided to annihilate the evil tzar and to die myself for my sweet people. If I succeed, I will die with the thought that my death brought benefit to my dear friend, the Russian peasant. But if I fail, then I still have faith that other people will come who will follow my path.

> Грустно, тяжко мне стало, что… погибает мой любимый народ, и вот я решил уничтожить царя-злодея и самому умереть за свой любезный народ. Удастся мне мой замысел – я умру с мыслью, что смертью своею принес пользу дорогому моему другу – русскому мужику. А не удастся, так все же я верую, что найдутся люди, которые пойдут по моему пути [Cited in: Bodunova, 2007, p. 21].

Karakozov's actions were on Dostoevsky's mind as he was working on *Crime and Punishment*, but this case also illustrates the intermingling of "public and private matters" that Dostoevsky observed in the fall of 1867[8]. Activists like Karakozov are prototypes of the nihilists against whom Mme Epanchina lashes out while visiting Prince Myshkin at Lebedev's. They also are the idealists that Prince Myshkin identifies in his speech when he invites Mme Epanchina's esteemed guests to "become servants, in order to be elders." For Dostoevsky, Karakozov's act of terrorism was clearly deplorable; yet he believed that the decrease in public freedoms which followed it could produce only further fragmentation and strife. In a letter written shortly after the failed regicide and addressed to Mikhail Katkov, the editor of *The Russian Herald*, Dostoevsky observed that the supposed rally 'round the flag, produced by the shocking event, was largely misunderstood and mishandled by the authorities: "with such a unification one could expect more trust towards the people and the society displayed by some people in the government. But instead, with fear we anticipate oppression of speech and thought. <…> And how can one fight nihilism

---

[7] For a discussion of the effect that this assassination attempt had on Dostoevsky, see [Verhoeven, 2009, pp. 85-103]. For Karakozov's response to *The Demons*, see Hersh Remenik's "Dostoevsky and der Nister" [Remenik, 1972, pp. 406-7].

[8] For a discussion of connections between Raskolnikov and Karakozov, see [Verhoeven, 2009, 85-103].

without the freedom of speech?" («при таком единении могло бы быть гораздо более доверия к народу и к обществу в некоторых правительственных лицах. А между тем со страхом ожидают теперь стеснения слова, мысли. <...> А как бороться с нигилизмом без свободы слова?» [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 28.2, p. 155]). While nihilism and terrorism were to be condemned, reactionary policies would not help to improve the situation. History proved Dostoevsky right, when the unsuccessful assassination attempt of 1866 was followed by another, and in March 1881 Alexander II was killed, shortly after Dostoevsky's own death in January of that year.

At the time when some, like Karakozov, attempted to build an ideological "new world" right where they lived, others chose to emigrate. For many Europeans, emigration to America – the geographical New World – became especially appealing in the second half of the nineteenth century. Between 1860 and 1890, over one million of Russians emigrated primarily to Europe, with some also going to America [Obolenskii, 1928, p. 11][9]. As Russia's attempts at modernization undermined its own traditionalism, they also "fundamentally contradicted the tsar's right to decide who can leave or return to Russia," making the society increasingly disorganized and further prone to conflict.

Edward Said in his *Reflections on Exile* differentiates between "exiles" proper and "refugees, expatriates, and émigrés" [Said, 2000, p. 181]. Although any number of immediate factors can lead to emigration and determine an individual's legal status upon arrival, people in exile share some common traits. For Wagner, a key element is the feeling of a loss of security: an exile is a person who lost "the confidence of the availability of the world as it was" or of "ontological security" [Wagner, 2001, p. 103]. In effect, the person experiencing a state of exile loses the place "where one was born, where one was thrown into being, [where] the foundations have always already been in place," and where the circumstances "neither require nor permit radical doubt and questioning" [Wagner, 2001, p. 103]. Wagner identifies First World War and the Russian Revolution as major historical events that threw the world into a state of "shattered tradition"; yet the period of the Great Reforms also caused many to "leave the nation at the moment of actual nation-building" [Wagner, 2001, pp.

[9] Over a longer period, from 1828 to 1915, approximately 4.5 million people left Russia legally and peacefully [Akhiezer, 1999, p. 10]. This number does not include unregistered conflict-related and illegal migration to such places as Turkey, Persia, and Poland [Obolensky, 1928, p. 10].

96, 104; also Augusteijn, Storm, 2012]. Ultimately, exile is not a mere fact of relocation – it is a sense of a lost Eden, which often causes nostalgia and a palpable need for re-embedding into a culture of origin [Wagner, 2001, pp. 96, 104; Seidel, 1986][10]. As Said puts it,

> Nationalism is an assertion of belonging in and to a place, a people, a heritage. It affirms the home created by a community of language, culture, and customs; and, by so doing, it fends off exile, fights to prevent its ravages. Indeed, the interplay between nationalism and exile is like Hegel's dialectic of servant and master, opposites informing and constituting each other. All nationalisms in their early stages develop from a condition of estrangement [Said, 2000, p. 176].

Dostoevsky himself had a repeated emic experience of exile. For his political activity as a young man, he spent a decade in Siberia (1849–1859)[11]. Later in life, due to a lack of privacy and an excess of financial debt, he and his wife Anna Grigorievna left St. Petersburg for Europe, where they initially planned to stay for a year, but remained for over four years (1867–1871). The entire time abroad Dostoevsky hungered for news from Russia and treasured those of his Russian acquaintances for whom Russia had not become an unfortunate part of their past. In September 1867, as he was working out his plans for *The Idiot*, Dostoevsky wrote in a letter to his niece: "It is boring to live abroad, wherever you are" («Жить же за границей очень скучно, где бы то ни было» [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 28_2, p. 222]). Yet he especially regretted the fate of those Russians who attempted to make Europe their new home: "they live here with their families, bring up their children, teach them not to speak Russian, and, most importantly, upon their return home, having spent everything they had, they dare to teach us instead of learning from us" («живут здесь семьями, детей воспитывают, по-русски отучают,

[10] Georg Lukács takes the notion of exile a step further, defining transcendental homelessness as "the homelessness of an action in the human order of social relations, the homelessness of a soul in the ideal order of a supra-personal system of values" [Lukács, 1971, pp. 61-62].

[11] In his letter from Omsk to Natalya Fonvizina (dated February 20, 1854), Dostoevsky writes: "I've thought on several occasions that if I ever return to my homeland, I will find more suffering than joy in my impressions. <...> it seems that, upon return home, any exile has to relive again, in his mind and in his memories, all of his past sorrows" («Я несколько раз думал, что если вернусь когда-нибудь на родину, то встречу в моих впечатлениях более страдания, чем отрады. <...> кажется, при возврате на родину всякому изгнаннику приходится переживать вновь, в сознании и воспоминании, все свое прошедшее горе» [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 28_1, p. 176]).

а, главное, возвращаясь домой, прожив последние поскребки, еще думают нас же учить, а не у нас учиться» [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 28_2, p. 224])[12]. Years later, reflecting on their experiences abroad, Anna Grigorievna remembered how difficult this separation from Russia was on her husband:

> Fyodor Mikhailovich often used to say that if we stay abroad, he will "perish," he will no longer be able to write, that he will lack the material, that he feels that he is ceasing to remember and understand Russia and Russians, because the Dresden Russians, our acquaintances, in his opinion were not Russians, but voluntary émigrés, who did not love Russia and who left if for good. And that was true: all of them were members of noble families, who could not accept the abolition of serfdom and the altered life conditions, who abandoned their motherland in order to enjoy the Western European civilization. Those were for the most part the people who were angered by the new order of things and by the decrease in their welfare, and who supposed that their life would be easier in a foreign land.

> Федор Михайлович часто говорил, что если мы останемся за границей, то он "погиб," что он не в состоянии больше писать, что у него нет материала, что он чувствует, как перестает помнить и понимать Россию и русских, так как дрезденские русские – наши знакомые, по его мнению, были не русские, а добровольные эмигранты, не любящие Россию и покинувшие ее навсегда. И это была правда: все это были члены дворянских семей, которые не могли примириться с отменою крепостного права и с изменившимися условиями жизни и бросившие родину, чтобы насладиться цивилизацией Западной

[12] Dostoevsky famously accused Ivan Turgenev of ignorance of Russian affairs in his letter to Maikov from August 16, 1867: "Turgenev, for example, along with else who hasn't been to Russia in a long time, are completely ignorant of the facts (though they read newspapers). <...> Turgenev said that we must crawl before the Germans, that there is only one common and unavoidable road for everyone, which is civilization, and that all efforts to find a Russian way and independence are baseness and nonsense. <...> I advised him, for the sake of convenience, to order a telescope from Paris. 'What for?' he asked. 'Russia is far away from here,' I answered, 'Point the telescope at Russia and stare at us; otherwise, truly, it's hard to see" ("Тургенев, например (равно как и все, долго не бывшие в России), решительно фактов не знают (хотя и читают газеты). <...> Тургенев говорил, что мы должны ползать перед немцами, что есть одна общая всем дорога и неминуемая – это цивилизация и что все попытки русизма и самостоятельности – свинство и глупость. <...> Я посоветовал ему, для удобства, выписать из Парижа телескоп. – Для чего? – спросил он. – Отсюда далеко, – отвечал я; – Вы наведите на Россию телескоп и рассматривайте нас, а то, право, разглядеть трудно" [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 282, p. 211]).

> Европы. Это были большею частью люди, озлобленные новыми порядками и понижением своего благосостояния и полагавшие, что им будет легче жить на чужбине [Dostoevskaya, 1987, p. 217].

At the conclusion of *The Idiot*, Radomsky stands in for all such Russian émigrés in Europe[13]. His self-imposed exile is intentionally long, if not permanent. Radomsky's wealth and education are sufficient to make him comfortable anywhere; however, he calls himself "a completely superfluous man in Russia" [Dostoevsky, 2002, p. 613] («совершенно лишним человеком в России» [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 8, p. 508]) and prefers to live outside of Russia.

Nostalgia and Nationalism

Unlike Radomsky, Mme Epanchina sees her journey to Europe as a regrettable necessity. While she travels to Europe in the hope of recovering from the aforementioned "shock," she begins to exhibit signs of nostalgia, which at the time was recognized as "a disease that occurred during extended absence from one's home" and was believed to be curable by a return home [Wagner, 2001, p. 90][14]. Although over time the emphasis in medical discourse has shifted from a geographical displacement to a temporal one, the distinction between the former and the latter was never very clear.

In the 1800s, nostalgia became "a first form of a critique of modernity" [Wagner, 2001, p. 93]. This longing for a place of origin and a happy time in the past lead to "the fear that modernity would leave people 'homeless,'" which in turn lead to nationalism [Wagner, 2001, p. 95]. As Wagner explains, "nostalgia refers to the movements of a human being across time-space, namely over a part of his or her life-course. The experience of the other space, for which one longs, is always past, and the absent space of home is simultaneously the absent time of the past" [Wagner, 2001, p. 90]. He argues that the very line of thinking expressed by the phrase "we Europeans" refers to "a collectivity that is incapacitated by its past experiences

---

13 Strictly speaking, Radomsky is an "expatriate" in Said's classification, a person who "voluntarily [lives] in an alien county, usually for personal or social reasons," who shares "in the solitude and estrangement of exile" without suffering "under its rigid proscriptions" [Said, 2000, p. 181].

14 Remembering her own experience, Anna Grigorievna Dostoevskaya describes how she became sick with nostalgia while living in Europe: "My longing gradually turned into a sickness, into nostalgia, and I imagined our future to be quite hopeless" («Тоска моя мало-помалу перешла в болезнь, в ностальгию, и наше будущее представлялось мне вполне безнадежным» [Dostoevskaya, 1987, p. 215]).

and the interpretations it holds of them" [Wagner, 2001, p. 94][15]. While nationalism can be perceived as a cure for nostalgia developed in exile, its effects are hardly verifiable. In this regard, Mme Epanchina's verdict about "all of us abroad [being] one big fantasy" puts under question the viability of the nationalist idea that it attempts to assert[16].

The novel touches upon nationalism in reference to yet another exile, Aglaya's husband, the émigré count, "who turned out was not even a count, and if he was actually an émigré, he had some obscure and ambiguous story" [Dostoevsky, 2002, p. 614] («Оказалось, что этот граф даже и не граф, а если и эмигрант действительно, то с какою-то темною и двусмысленною историей» [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 8, p. 509]). Nameless, he is mentioned almost in passing, although he is the reason that has ultimately forced Mme Epanchina to undertake her extended trip to Europe after a quarrel with Aglaya: "He had captivated Aglaya with the extraordinary nobility of his soul, tormented by sufferings over his fatherland, and had captivated her to such an extent that, even before marrying him, she had become a member of some foreign committee for the restoration of Poland" [Dostoevsky, 2002, p. 614] («Пленил он Аглаю необычайным благородством своей истерзавшейся страданиями по отчизне души, и до того пленил, что та, еще до выхода замуж, стала членом какого-то заграничного комитета по восстановлению Польши» [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 8, p. 509]).

While Mme Epanchina's nationalism is focused on Russia, Aglaya embraces her husband's Polish nationalist convictions. The important difference between the nationalism of Aglaya's mother on the one hand and of Aglaya's husband on the other lies in the religious dimension. Dostoevsky accepted the idea that each European nation could express a strong national feeling; however, the fact that the Catholic church had lost its faith in the true Christ undermined the validity of Polish nationalism or of any other kind of nationalism. Both the existence of various national ideas and Dostoevsky's recognition of them was in and of itself a sign of modernity. Yet paradoxically, his hope that the Russian idea would become

[15] For a more detailed analysis of European nationalism and regionalism, see [Augusteijn, Storm, 2012].

[16] The perceived connection between individual selves in Europe and in Russia is unequal. For Wagner, an "individual" is a singular human being, and "selfhood" is a persistence as the "same" self over time [Wagner, 2001, p. 60]. In Russia, as Yuri Corrigan explains, "there is no direct equivalent for the 'self.' <...> The absence of such a term has been attributed to Russia's unique history in which the concept of individualism emerged later, and with many more attendant difficulties, than in Europe" [Corrigan, 2017, pp. 11-12].

a synthesis of other national ideas coming out of Europe and bring them back to a unified existence is anti-modern.

Modernity constitutes the condition under which external changes affect a person's self-concept, leading to "the redefinition of values and norms" [Wagner, 2001, p. 103]. Regardless of its causes, exile sharpens one's sense of cultural identity. When a person's otherwise unnoticeable characteristics become more apparent in a new environment, his or her self-awareness increases [Gleason, 1983, pp. 910-931]. The disembedding effects of exile that invoke nostalgia are balanced out by nationalism; thus, nationalism, as Wagner understands it, is "a remedy against nostalgia in the form of a re-embedding" [Wagner, 2001, pp. 103-104]. For Mme Epanchina, a physical return to Russia for herself and her compatriots, and better yet an ideological return to Russia's past and to its traditional values, is a form of such re-embedding [Said, 2000, 176]. Her verdict is in effect an invitation from someone who is determined to return to the place of origin, issued to those who cannot or will not return. It is also an expression of what Wagner identifies as "the guiding orientation for social and political life" for people who long to feel "tied to each other by the commonality of the original experiences" in the wake of a massive emigration of the late 1800s [Wagner, 2001, p. 95].

The "good Russian cry" that Mme Epanchina has over an unresponsive Myshkin at the Swiss clinic suggests that he indeed has touched her life, as Dostoevsky intended. Her weeping "with all her heart" [Dostoevsky, 2002, p. 615] when she meets Radomsky in Switzerland is also induced by the "commonality of the original experiences" that she shares with her Russian compatriots abroad. It is this commonality that causes her to encourage people like Radomsky to return home [Wagner, 2001, p. 95]. Her nationalism, while directed against nihilism and chaos, is a reflection of the fact that, for her, while change is unpleasant in any form, radical and irreversible change is completely terrifying.

The three exiles gathered together at a Swiss clinic at the end of *The Idiot* – Prince Myshkin, Radomsky, and Mme Epanchina – represent three different kinds of exile: forced and permanent, voluntary and permanent, and voluntary and temporary. Prince Myshkin's exile is of the first kind. Twice his illness causes him to be removed from Russia and taken to Switzerland. This is supposedly done for his benefit, but because of his illness, he can neither protest nor support this action. Radomsky's exile is self-imposed, permanent, and probably the least traumatic of the three. Mme Epanchina's situation differs from both Radomsky's and Myshkin's.

She leaves Russia, but only temporarily. While she goes of her own free will, she uses every opportunity to express her displeasure at being outside of Russia. Her constant complaining about being abroad suggests that had she had the choice she would have stayed home in the first place. Yet she chooses to go to Switzerland, and while there, she cannot wait to return to Russia and encourages others to do likewise.

Mme Epanchina exemplifies an exile whose nostalgia causes a need for re-embedding and thus intensifies her nationalist feelings. The novel's finale suggests two different discursive trajectories. On the one hand, Prince Myshkin is shown at the end of his metaphorical journey: after a comparatively brief period of lucidity, he has returned to the place which he had left before the novel started. Some readers may argue that this hero's journey is a failure [see Levy, 1985]. Others may hope for a second, perhaps miraculous, recovery [see Stepanian, 2007, p. 114]. Either way, even if Myshkin has failed to save the one person he was trying to save (Nastasya Filippovna), Mme Epanchina's mission to save the whole nation is still underway. On the other hand, Radomsky is a character whose values are antithetical to Dostoevsky's Russian idea. As a former officer who retires from military service in order to visit his landed estates in Russia before putting into practice his wish to go abroad and stay there for "a very long time" [Dostoevsky, 2002, p. 254], Radomsky represents the literary type that will later be identified as a Russian wanderer, the type of a "historical Russian sufferer, whose appearance in our society, distanced from the common people, was caused by the inevitability of history" («исторического русского страдальца, столь исторически необходимо явившегося в оторванном от народа обществе нашем» [Dostoevsky, 1972–1990, vol. 26, p. 137]). Dostoevsky leaves his readers at a crossroads, but he also provides Mme Epanchina, who in her customarily direct manner does not shy away from didacticism. Rooted in her religious faith, her nationalism is meant to cure the maladies of all her contemporaries and compatriots. Dostoevsky's letters and his wife's memoirs convey a similar idea. Yet as Wagner shows, nationalism of any kind is a consequence of displacement and nostalgia, characteristic of modernity and curable by a return to a past place and a past time, none of which is possible.

Список литературы

1. Akhiezer, 1999 – *Ахиезер А.С.* Эмиграция как индикатор состояния российского общества // Мир. Россия. Социология. Этнология, 1999. №4. С. 163-174.

2. Berdyaev, 2015 – *Бердяев Н.* Русская идея. СПб.: Азбука, 2015. 320 с.

3. Bodunova, 2007 – *Бодунова А.Г.* Идейно-психологические мотивы преступлений террористической направленности в России // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2007. № 2. С. 18-28.

4. Dostoevskaya, 1987 – *Достоевская А.Г.* Воспоминания. М.: Правда, 1987. 559 с.

5. Dostoevsky, 1972–1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990.

6. Engel'hardt, 2013 – *Энгельхардт Н.А.* Очерк истории русской цензуры в связи с развитием печати (1703-1903). М.: Директ-Медиа, 2013. 393 с.

7. Lossky, 1997 – *Лосский Н.* Достоевский и его христианское миропонимание // Ф.М. Достоевский и Православие. М.: Отчий дом, 1997. С. 217-246.

8. Nikitin, 1990 – *Никитин В.А.* Достоевский: православие и русская идея // Социологические исследования. 1990. №3. С. 125-131.

9. Obolensky, 1928 – *Оболенский В.В.* Международные и межконтинентальные миграции в довоенной России и СССР. М.: Издание ЦСУ СССР, 1928. 136 с.

10. Soina, Sabirov, 2015 – *Соина О.С., Сабиров В.Ш.* Русский мир в воззрениях Ф.М. Достоевского. М.: Флинта-Наука, 2015. 313 с.

11. Stepanian, 2007 – *Степанян К.А.* Достоевский и Швейцария // Проблемы истории, филологии, культуры. 2007. № 18. С. 113-122.

12. Augusteijn, Storm, 2012 – Region and State in Nineteenth-Century Europe: Nation-Building, Regional Identities and Separatism / eds. Augusteijn Joost, Storm Eric. New York: Palgrave Macmillan, 2012. 293 p.

13. Cassedy, 2005 – *Cassedy S.* Dostoevsky's Religion. Stanford: Stanford University Press: 2005. 224 p.

14. Christian, 1994 – *Christian D.* A Neglected Great Reform. The Abolition of Tax Farming in Russia // Russia's Great Reforms, 1855-1881, ed. by Ben Eklof, John Bushnell, and Larisa Georgievna Zakharova. Bloomington: Indiana University Press, 1994. Pp. 102-114.

15. Corrigan, 2017 – *Corrigan Y.* Dostoevsky and the Riddle of the Self. Chicago: Northwestern University Press, 2017. 248 p.

16. Davidson, 2003 – *Davidson P.* The Validation of the Writer's Prophetic Status in the Russian Literary Tradition: From Pushkin and Iazykov through Gogol to Dostoevsky // The Russian Review, no. 62, 2003. Pp. 508-536.

17. De Jonge, 1975 – *De Jonge A.* Dostoevsky and the Age of Intensity. London: Secker & Warburg, 1975. 244 p.

18. Dostoevsky, 2002 – *Dostoevsky F.* The Idiot / trans. by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky. New York: Everyman's Library, 2002. 672 p.

19. Gleason, 1983 – *Gleason P.* Identifying Identity: A Semantic History // The Journal of American History, no. 69, 1983. Pp. 910-931.

20. Grier, 2003 – *Grier P.T.* The Russian Idea and the West // Russia and Western Civilization: Cultural and Historical Encounters. 2003. Pp. 23-77.

21. Hudspith, 2004 – *Hudspith S.* Dostoevsky and the Idea of Russianness: A New Perspective on Unity and Brotherhood. New York: Routledge, 2004. 240 p.

22. Johanson, 1987 – *Johanson C.* Women's Struggle for Higher Education in Russia, 1855–1900. Kingston: McGill-Queen's University Press, 1987. 149 p.

23. Kasatkina, 2002 – *Kasatkina T*. “Idiot” and “Eccentric”: Synonyms or Antonyms? // Russian Studies in Literature, no. 38, 2002. Pp. 77-90.

24. Kohn, 1945 – *Kohn H*. Dostoevsky’s Nationalism // Journal of the History of Ideas, 1945. Pp. 385-414.

25. Lantz, 2004 – *Lantz K.A*. The Dostoevsky Encyclopedia. Westport, CT: Greenwood Press, 2004. 536 p.

26. Levy, 1985 – *Levy M.F*. Trouble in Paradise: The Failure of Flawed Vision in Dostoevsky’s *Idiot* // *South Central Review*, no. 2, 1985. Pp. 49-59.

27. Lincoln, 1990 – *Lincoln W.B*. The Great Reforms: Autocracy, Bureaucracy, and the Politics of Change in Imperial Russia. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1990. 303 p.

28. Lukács, 1971 – *Lukács G*. The Theory of the Novel: A Historico-philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature. Cambridge, MA: MIT Press, 1971. 160 p.

29. Martinsen, 2003 – *Martinsen D.A*. Surprised by Shame: Dostoevsky’s Liars and Narrative Exposure. Columbus: Ohio State University Press, 2003. 273 p.

30. Morson, 1999 – *Morson G.S*. Paradoxical Dostoevsky // The Slavic and East European Journal, no. 43, 1999. Pp. 471-494.

31. Polunov, 2005 – *Polunov A.Iu*. Russia in the Nineteenth Century: Autocracy, Reform, and Social Change, 1814–1914. Armonk, NY: M.E. Sharpe, 2005. Pp. 51-68.

32. Remenik, 1972 – *Remenik H*. Dostoevsky and der Nister // Soviet Studies in Literature, no. 8, 1972. Pp. 405-419.

33. Said, 2000 – *Said E.W*. Reflections on Exile and Other Essays. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000. 617 p.

34. Seidel, 1986 – *Seidel M*. Exile and the Narrative Imagination. New Haven, CT: Yale University Press, 1986. 234 p.

35. Serdiuchenko, 2002 – *Serdiuchenko V*. The Futurology of Dostoevsky and Chernyshevsky // Russian Studies in Literature, no. 38.4, 2002. Pp. 58-76.

36. Sperber, 2005 – *Sperber J*. The European Revolutions, 1848–1851. Cambridge, Cambridge University Press: 2005. 336 p.

37. Straus, 1998 – *Straus, N.P*. Flights from *The Idiot*’s Womanhood // Dostoevsky’s *The Idiot*: A Critical Companion, ed. by Liza Knapp. Evanston: Northwesters University Press, 1998. Pp. 105-129.

38. Verhoeven, 2009 – *Verhoeven C*. The Odd Man Karakozov: Imperial Russia, Modernity, and the Birth of Terrorism. Cornell, NY: Cornell University Press, 2009. 248 p.

39. Wagner, 2001 – *Wagner P*. Theorizing Modernity: Inescapability and Attainability in Social Theory. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications Ltd., 2001. 150 p.

40. Wirtschafter, 1997 – *Wirtschafter, E.K*. Social Identity in Imperial Russia. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1997. 271 p.

References

1. Akhiezer, A.S. “Emigratsiia kak indicator sostoianiia rossiiskogo obshchestva” [“Emigration as an Indicator of the State of the Russian Society”]. *Mir. Rossiia. Sotsiologiia. Etnologiia*, no. 4, 1999, pp. 163-174. (In Russ.)

2. Berdiaev, N. *Russkaia ideia* [*The Russian Idea*]. Saint Petersburg, Azbuka, 2015. 320 p. (In Russ.)

3. Bodunova, A.G. “Ideino-psikhologicheskie motivy prestuplenii terroristicheskoi napravlennosti v Rossii” [“Ideological and Philosophical Motives of Terrorist Crimes in Russia]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie* (*Terra Humana*), no. 2, 2007, pp. 18-28. (In Russ.)

4. Dostoevskaya, A.G. *Vospominaniia* [*Memoirs*]. Moscow, Pravda Publ., 1987. 559 p. (In Russ.)

5. Dostoevsky, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 Vols.*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

6. Engel’hardt, N.A. *Ocherk istorii russkoi tsenzury v sviazi s razvitiem pechati (1703-1903)* [*A Sketch of the History of Russian Censorship as Regards the Development of the Press (1703-1903)*]. Moscow, Direkt-Media Publ., 2013. 393 p. (In Russ.)

7. Lossky, N. “Dostoevsky i ego khristianskoe miroponimanie” [“Dostoevsky and his Christian Worldview”]. *F.M. Dostoevsky i Pravoslavie* [*F.M. Dostoevsky and Orthodoxy*], ed. by A.N. Strizhev, Moscow, Otchii Dom Publ., 1997, pp. 217-246. (In Russ.)

8. Nikitin, V.A. “Dostoevsky: pravoslavie i ‘russkaia ideia’” [“Dostoevsky: Orthodoxy and the ‘Russian idea’”]. *Sotsiologicheskie issledovaniia*, no. 3, 1990, pp. 125-131. (In Russ.)

9. Obolensky, V.V. *Mezhdunarodnye i mezhkontinental’nye migratsii v dovoennoi Rossii i SSSR* [*International and Intercontinental Migrations in Pre-War Russia and USSR*]. Moscow, Izdanie TsSU SSSR, 1928. 136 p. (In Russ.)

10. Soina, O.S., and Sabirov, V.Sh. *Russkii mir v vozzreniiakh F.M. Dostoevskogo* [*Russian World in F.M. Dostoevsky’s Perceptions*]. Moscow, Flinta-Nauka Publ., 2015. 313 p. (In Russ.)

11. Stepanian, K.A. “Dostoevsky i Shveitsariia” [“Dostoevsky and Switzerland”]. *Problemy istorii, filologii, kul’tury*, no. 18, 2007, pp. 113-122. (In Russ.)

12. Augusteijn, Joost and Eric Storm, eds. *Region and State in Nineteenth-Century Europe: Nation-Building, Regional Identities and Separatism*. New York, Palgrave Macmillan, 2012. 293 p. (In English)

13. Cassedy, Steven. *Dostoevsky’s Religion*. Stanford, Stanford University Press, 2005. 224 p. (In English)

14. Christian, David. “A Neglected Great Reform. The Abolition of Tax Farming in Russia.” *Russia’s Great Reforms, 1855-1881*, ed. by Ben Eklof, John Bushnell, and Larisa Georgievna Zakharova, Bloomington, Indiana University Press, 1994, pp. 102-114. (In English)

15. Corrigan, Yuri. *Dostoevsky and the Riddle of the Self*. Chicago, Northwestern University Press, 2017. 248 p. (In English)

16. Davidson, Pamela. “The Validation of the Writer’s Prophetic Status in the Russian Literary Tradition: From Pushkin and Iazykov through Gogol to Dostoevsky.” *The Russian Review*, no. 62, 2003, pp. 508-536. (In English)

17. De Jonge, Alex. *Dostoevsky and the Age of Intensity*. London, Secker & Warburg, 1975. 244 p. (In English)

18. Dostoevsky, Fyodor. *The Idiot*. Trans. by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky. New York, Everyman’s Library, 2002. 672 p. (In English)

19. Gleason, Philip. “Identifying Identity: A Semantic History.” *The Journal of American History*, no. 69, 1983, pp. 910-931. (In English)

20. Grier, Philip T. “The Russian Idea and the West.” *Russia and Western Civilization: Cultural and Historical Encounters*, 2003, pp. 23-77. (In English)

21. Hudspith, Sarah. *Dostoevsky and the Idea of Russianness: A New Perspective on Unity and Brotherhood*. New York, Routledge, 2004. 240 p. (In English)

22. Johanson, Christine. *Women’s Struggle for Higher Education in Russia, 1855-1900*. Kingston, McGill-Queen’s University Press, 1987. 149 p. (In English)

23. Kasatkina, Tat'iana. "'Idiot' and 'Eccentric': Synonyms or Antonyms?" *Russian Studies in Literature*, no. 38, 2002, pp. 77-90. (In English)

24. Kohn, Hans. "Dostoevsky's Nationalism." *Journal of the History of Ideas*, 1945, pp. 385-414. (In English)

25. Lantz, Kenneth A. *The Dostoevsky Encyclopedia*. Westport, Greenwood Press, 2004. 536 p. (In English)

26. Levy, Michele Frucht. "Trouble in Paradise: The Failure of Flawed Vision in Dostoevsky's Idiot." *South Central Review*, no. 2, 1985, pp. 49-59. (In English)

27. Lincoln, W. Bruce. *The Great Reforms: Autocracy, Bureaucracy, and the Politics of Change in Imperial Russia*. DeKalb, Northern Illinois University Press, 1990. 303 p. (In English)

28. Lukács, Georg. *The Theory of the Novel: A Historico-philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1971. 160 p. (In English)

29. Martinsen, Deborah A. *Surprised by Shame: Dostoevsky's Liars and Narrative Exposure*. Columbus, Ohio State University Press, 2003. 273 p. (In English)

30. Morson, Gary Saul. "Paradoxical Dostoevsky." *The Slavic and East European Journal*, no. 43, 1999, pp. 471-494. (In English)

31. Polunov, A.Iu. *Russia in the Nineteenth Century: Autocracy, Reform, and Social Change, 1814-1914*. Armonk, M.E. Sharpe, 2005, pp. 51-68. (In English)

32. Remenik, Hersh. "Dostoevsky and der Nister." *Soviet Studies in Literature*, no. 8, 1972, pp. 405-419. (In English)

33. Said, Edward W. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Harvard University Press, 2000. 617 p. (In English)

34. Seidel, Michael. *Exile and the Narrative Imagination*. New Haven, Yale University Press, 1986. 234 p. (In English)

35. Serdiuchenko, V. "The Futurology of Dostoevsky and Chernyshevsky." *Russian Studies in Literature*, no. 38.4, 2002, pp. 58-76. (In English)

36. Sperber, Jonathan. *The European Revolutions, 1848–1851*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005. 336 p. (In English)

37. Straus, Nina Pelikan. "Flights from *The Idiot's* Womanhood." *Dostoevsky's* The Idiot: *A Critical Companion*, ed. by Liza Knapp, Evanston, Northwestern University Press, 1998, pp. 105-129. (In English)

38. Verhoeven, Claudia. *The Odd Man Karakozov: Imperial Russia, Modernity, and the Birth of Terrorism*. Cornell, Cornell University Press, 2009. 248 p. (In English)

39. Wagner, Peter. *Theorizing Modernity: Inescapability and Attainability in Social Theory*. Thousand Oaks, SAGE Publications Ltd., 2001. 150 p. (In English)

40. Wirtschafter, Elise Kimerling. *Social Identity in Imperial Russia*. DeKalb, Northern Illinois University Press, 1997. 271 p. (In English)

Статья поступила в редакцию 22.12.2020
Одобрена после рецензирования 21.01.2021
Принята к публикации 01.04.2021
Дата публикации: 25.06.2021

The article was submitted 22 Dec. 2020
Approved after reviewing 21 Jan. 2021
Accepted for publication 01 Apr. 2021
Date of publication: 25 Jun. 2021

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 2 (14).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (14), 2021.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2=411.2)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-89-115



© 2021. Т.В. Ковалевская
Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

«Фауст» Ш. Гуно и художественные принципы Достоевского

© 2021. Tatyana V. Kovalevskaya
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

Charles Gounod’s *Faust* and Dostoevsky Artistic Principles

Информация об авторе: Татьяна Вячеславовна Ковалевская, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры европейских языков Института лингвистики, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь д. 6, 125993 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-0527-2289
E-mail: tkowalewska@yandex.ru

Аннотация: В статье рассматривается «фаустовская» сцена из «Подростка» Ф.М. Достоевского как музыкальное воплощение центрального художественного приема Достоевского – максимального формального сближения высказываний при их максимальном смысловом расхождении. Данный прием помещается в контекст концепции полифонического романа М.М. Бахтина, а также в контекст истории полифонии как музыкального явления от ее истоков в западноевропейской музыке. Вслед за утверждением Л.А. Гоготишвили о том, что полифония М.М. Бахтина – не полифония XVIII–XIX вв., например, И.-С. Баха, а полифония XX в., например, А. Шёнберга, выдвигается предположение о том, что концепции полифонии у Бахтина и Достоевского имеют разные источники (релятивистский у Бахтина и гносеологический у Достоевского) и, соответственно, отвечают разным целям: принципиальному утверждению

многоголосия у Бахтина и преодолению у Достоевского через максимально широкий охват возможных концептуализаций действительности. Этот широкий охват призван преодолеть гносеологическую ограниченность человека и отсеять наиболее опасные когнитивные ловушки, заключающиеся в формально близких, но концептуально различных высказываниях.

Ключевые слова: «Подросток», Г. Берлиоз, «Фантастическая симфония», полифония, М.М. Бахтин, А. Шёнберг.

Для цитирования: *Ковалевская Т.В.* «Фауст» Ш. Гуно и художественные принципы Достоевского // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал, 2021. № 2 (14). С. 89-115. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-89-115

Information about the author: Tatyana V. Kovalevskaya, D.Sc. in Philosophy, Docent, Full Professor, European Languages Department, Institute of Linguistics, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., 125993 Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0002-0527-2289

E-mail: tkowalewska@yandex.ru

Abstract: the article considers the “Faustian” scene in Fyodor Dostoevsky’s *The Adolescent* as the musical embodiment of Dostoevsky’s central poetic device: statements with maximum formal similarity and maximum semantic divergence. This device is contextualized within Mikhail Bakhtin’s polyphonic novel concept and within the context of the history of polyphony as a musical phenomenon starting with its origins in the Western European music. We follow Larisa Gogotishvili’s suggestion that Mikhail Bakhtin’s polyphony is not the polyphony of the 18th-19th century (Johann Sebastian Bach, for instance) but the 20th-century polyphony (Arnold Schoenberg) and propose that Bakhtin’s and Dostoevsky’s concepts of polyphony have different origins (relativist in Bakhtin and epistemological in Dostoevsky) and consequently serve different purposes: Bakhtin affirms a multiplicity of voices as a matter of principle, while Dostoevsky strives to ultimately overcome this multiplicity by covering as many concepts of reality as possible. The breadth of Dostoevsky’s conceptual range is intended to overcome humans’ epistemological limitations and avoid dangerous cognitive traps that lie in statements that are formally close, but semantically different.

Keywords: *The Adolescent*, Hector Berlioz, *Symphonie Fantastique*, polyphony, Mikhail Bakhtin, Arnold Schoenberg.

For citation: Kovalevskaya, T.V. “Charles Gounod’s *Faust* and Dostoevsky Artistic Principles”. *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (14), 2021, pp. 89-115. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-89-115 (In Russ.)

Параллели между художественной философией Достоевского и разными музыкальными формами стали практически общим местом достоеведения прежде всего благодаря М.М. Бахтину и его концепции полифонического романа, хотя, как указывает сам Бахтин, музыкальные аналогии предлагались и ранее. Об этом говорили В.Л. Комарович и Л.П. Гроссман, с которыми Бахтин спорил [Бахтин, 1996–, т. 6, с. 27-28, 52-54], эту линию рассуждения развивал и П.М. Бицилли, который писал про «совершенно новый вид романа, чего-то вроде “романа-фуги” – “полифонический роман”» [Бицилли, 1996, с. 489]. В данной статье мы вкратце рассмотрим различные виды музыкальной полифонии и сравним музыкально-литературную импровизацию Петра Тришатова по мотивам «Фауста» в «Подростке» с некоторыми из существовавших на тот момент музыкальных воплощений «Фауста» (опера Шарля Гуно и программная «Фантастическая симфония» Гектора Берлиоза), покажем, как в гипотетическом «Фаусте» Тришатова отражается основной художественный принцип Ф.М. Достоевского, а также попробуем выдвинуть гипотезу касательно истоков художественного метода писателя и соотношения этого художественного метода с бахтинской полифонией.

В вышеприведенной цитате из работы Бицилли термин «полифония» стоит в одном ряду с фугой, наглядно демонстрируя, что полифония понимается практически однозначно как полифония И.-С. Баха. В аналогичном ключе написаны как ставшие уже классическими работы о Достоевском и музыке, так и исследования современных музыкантов (см., например, [Тончук, 2014]). Учитывая музыкальный опыт и пристрастия самого Достоевского, такие параллели вполне оправданы. Он очень любил Моцарта и Бетховена, но уже не любил Вагнера, что А.С. Гозенпуд объясняет музыкальным опытом самого Достоевского [Гозенпуд, 1971, с. 157]. Хотя Баха Достоевский не упоминает ни разу, легко предположить, что сочинения немецкого композитора соответствовали музыкальным пристрастиям русского писателя. В этом отношении очень точное описание фуги дает Л.А. Гоготишвили: «Искусство фуги – в умении все <...> разнообразие свести к звуковому единству, к общему: “Осанна!”» [Гоготишвили, 2019, с. 150]. Полифония И.-С. Баха – это своего рода музыкальное Богоявление.

Но музыка Баха – не единственная форма полифонии. В своей статье[1] Гоготишвили предлагает новый взгляд на проблему соотношения философии Бахтина, творчества Достоевского и полифонии. Исследовательница выдвигает предположение, что сам Бахтин под полифонией понимал полифонию нововенцев, например, Арнольда Шёнберга. В отличие от баховского «сведе́ния» многоголосия к «осанне», в отличие от гармоничного сочетания различных голосов, для полифонии Шёнберга характерна дисгармония голосов, резко различающихся и противопоставленных друг другу, несводимых воедино и не приходящих к разрешению.

Атональная[2] музыка Шёнберга, его додекафония (т.е. 12-тональная музыка, в противоположность диатонике) и, как следствие, его полифония – явления совершенно иного рода, чем те, о которых часто говорят исследователи применительно к Достоевскому. (И вряд ли писатель, для которого испытанием была даже гораздо более традиционная музыка Вагнера[3], воспринял бы музыкальное новаторство Шёнберга.) Одним из классических примеров шёнберговской полифонии считаются его «Вариации» op. 31. В них особенно обращает на себя внимание отсутствие всякого музыкального разрешения. Отличный пример – переход от 5-й вариации к 6-й [Schönberg, 2016] с движением музыки без разрешения, что было, конечно, в высшей степени нехарактерно для классической музыки XIX в., той, которую особенно ценил Достоевский[4]. Таким образом, статью Гоготишвили можно интерпретировать как утверждение, что музыкальная философия Бахтина и музыкальная философия

---

1 Это не столько статья, сколько подготовительные материалы к ней: исследовательница скончалась, не успев закончить работу, и ее предварительные заметки были опубликованы в «Вопросах философии» С.С. Неретиной; однако даже в такой незавершенной форме в статье предлагается новаторский взгляд на соотношение философских принципов Бахтина и Достоевского.

2 Несмотря на споры вокруг этого термина, мы будем употреблять применительно к музыке Шёнберга именно его.

3 «Музыка здесь хоть и хороша, но редко Бетховен, Моцарт, а всё Вагнер (прескучнейшая немецкая каналья, несмотря на славу свою) и всякая дрянь» [Достоевский, 1972–1990, т. 30_1, с. 100].

4 Даже неоклассическая музыка, в которой нет разрешения, представляет собой тяжкое испытание для человека с классическим музыкальным слуховым опытом. Разумеется, большую роль в восприятии музыки играют наши ожидания, и мы можем подходить с различными ожиданиями к различным типам музыкальных произведений. Причем необычность и непривычность могут проистекать не только от культурного, но и от временно́го разрыва. В данном случае мы говорим о европейской светской классической музыке XVIII–XIX вв. и ожиданиях, связанных именно с таким типом музыки.

Достоевского – совершенно разные вещи. Из этого высказывания вытекает ряд вопросов. Какие последствия переосмысление полифонии имеет для использования музыкальных метафор при описании творчества Достоевского? Совпадает ли полифония Достоевского с полифонией в принципе, или же в качестве метафорической характеристики художественного метода писателя более подходят другие формы полифонии? Какие еще формы могла принимать полифония на протяжении своего существования?

В основе этих проблем лежит фундаментальный вопрос: какие философско-метафизические реальности отражают различные концепции полифонии? Н.К. Бонецкая своей в высшей степени полемической статье о Бахтине характеризует общую направленность его философии как «десубстанциализацию бытия», в чем Бахтин наследует «немецкоязычным диалогистам», например, Ф. Розенцвейгу и М. Буберу, но в некоторых отношениях идет дальше, что и обусловило его популярность.

> <...> всякий элемент событийного бытия, – скажем, мельчайший его «атом» – поступок, – с одной стороны, совершается и переживается его субъектом, т.е. изнутри, но с другой, – может восприниматься совсем по-другому, иногда в противоположном смысле, – извне. Потому существуют как минимум две правды поступка – одна внутренняя, адекватная ему самому, вторая же внешняя, обусловленная бытийственной позицией созерцателя. Для метафизического религиозного взгляда правда события единственна, – именно та, которую «видит Бог»; атеист-метафизик заменит здесь «Бога» сторонним наблюдателем. Но для Бахтина весомым является суждение лишь участника события – «участно мыслящего» субъекта; а потому, если в событии участвуют n субъектов, то существует n правд, n способов его понимания, каждый из которых столь же весом, столь же истинен, как и любой другой. <...> потому сколько в бытии центров – поступающих субъектов, столько же и «истин». <...> Постхристианская ситуация, в которую уже в начале XX века вступил мир, многих приводила в ужас и отчаяние <...> Но у людей поколения Бахтина чреватый хаосом социальный и духовный плюрализм страха уже не вызывал. Плюралистическое бытие тоже может быть гармоничным: многообразные общественные тенденции могут быть сбалансированы, – например, с помощью принципа *диалога*. На место единой истины Бахтин ставит истину диалогическую и при

этом принципиально секулярную, посюстороннюю [Бонецкая, 1998, с. 117].

Это означает, что для Бахтина диалог самоценен. Это то, к чему мы приходим и на чем останавливаемся, это собственно принцип структурирования бытия, основа попыток его условной «гармонизации», т.е., как в полифонии Шёнберга, демонстрация того, что диссонантные музыкальные структуры могут существовать в рамках того, что мы соглашаемся назвать произведением искусства, т.е. определенным образом вычлененным из единого потока фрагментом, каковой фрагмент, однако, не является завершенным и, возможно, принципиально незавершим[5].

Приложимо ли такое мировосприятие к Достоевскому? По мысли Бахтина, не только приложимо, но и определяет все его творчество, а попытки «монологизма» следует признать художественными неудачами, искусственно вмонтированными в ткань произведения элементами (именно так Бахтин видит, например, концовку «Преступления и наказания»: [Бахтин, 1996–, т. 6, с. 105]). По нашему мнению, полифония Достоевского имеет принципиально иную природу и исходит из принципиально иной философско-религиозной проблематики. В какой-то мере сама амбивалентность термина «полифония», могущего обозначать противоположные явления, термина, который можно назвать ситуативным автоантонимом, отражает суть художественного метода Достоевского. На наш взгляд, наиболее точный ключ к пониманию этого метода дается в романе «Подросток», в той сцене, где Петр Тришатов излагает Аркадию свой замысел «Фауста», который, как он прекрасно сознает, он уже никогда не воплотит в реальность[6].

---

[5] Этот новый художественный принцип Г.С. Морсон назвал «прозаикой» в противоположность «поэтике». См., например, краткое этого принципа и его приложение к произведениям классической русской литературы XIX в. в: [Morson, 1992]. По мнению Морсона, Бахтин превратил ее в «общую теорию языка, литературы и этики» [Morson, 1992, p. 203]. Этот принцип зародился у Герцена, наиболее полно воплощен, по мнению исследователя, у Толстого и Чехова, тогда как Достоевский и Тургенев экспериментировали с элементами «прозаики» и в конечном итоге отвергли ее [Morson, 1992, p. 203].

[6] В настоящей статье мы рассматриваем этот фрагмент «Подростка» прежде всего как ключ к художественному методу Достоевского в целом. О роли этой сцены для образа Тришатова см. [Гаричева, 2002]. Об этой сцене и истории ее создания см.: [Тарасова, 2010], [Тарасова, 2011, с. 308-326].

> Готический собор, внутренность, хоры, гимны, входит Гретхен, и знаете – хоры средневековые, чтоб так и слышался пятнадцатый век. Гретхен в тоске, сначала речитатив, тихий, но ужасный, мучительный, а хоры гремят мрачно, строго, безучастно:
>
> Dies irae! Dies illa!
>
> И вдруг – голос дьявола, песня дьявола. Он невидим, одна лишь песня, рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем совсем другое – как-нибудь так это сделать. Песня длинная, неустанная, это – тенор, непременно тенор. Начинает тихо, нежно: «Помнишь, Гретхен, как ты, еще невинная, еще ребенком, приходила с твоей мамой в этот собор и лепетала молитвы по старой книге?» Но песня всё сильнее, всё страстнее, стремительнее; ноты выше: в них слезы, тоска, безустанная, безвыходная и, наконец, отчаяние: «Нет прощения, Гретхен, нет здесь тебе прощения!» Гретхен хочет молиться, но из груди ее рвутся лишь крики – знаете, когда судорога от слез в груди, – а песня сатаны всё не умолкает, всё глубже вонзается в душу, как острие, всё выше – и вдруг обрывается почти криком: «Конец всему, проклята!» Гретхен падает на колена, сжимает перед собой руки – и вот тут ее молитва, что-нибудь очень краткое, полуречитатив, но наивное, безо всякой отделки, что-нибудь в высшей степени средневековое, четыре стиха, всего только четыре стиха – у Страделлы есть несколько таких нот – и с последней нотой обморок! Смятение. Ее подымают, несут – и тут вдруг громовый хор. Это – как бы удар голосов, хор вдохновенный, победоносный, подавляющий, что-нибудь вроде нашего «Дори-но-си-ма чинми», – так, чтоб всё потряслось на основаниях, – и всё переходит в восторженный, ликующий всеобщий возглас: «Hossanna!» как бы крик всей вселенной, а ее несут, несут, и вот тут опустить занавес! [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 352-353]

Прежде всего необходимо определить, что именно называется полифонией, поскольку это концепция сложная, многоформная и многоаспектная (см., например, [Мюллер, 1989]), но в данной статье мы не ставим перед собой задачу подробно рассмотреть все ее виды. Для нас любопытнее история полифонии, прежде всего в ее западноевропейском воплощении.

Истоки полифонических музыкальных форм прослеживаются до IX в. [Евдокимова, 1983, с.18-106]. (Следует уточнить, что в русской традиции полифонию иногда отличают от многоголо-

сия, иногда эти термины трактуют как синонимичные; мы будем использовать их как синонимы.) Уже к XIV в. возникают вполне полифонические формы, например, мотет. Для наших целей важно отметить, что различные многоголосые музыкальные формы могли использоваться в публичных дебатах и диспутах, причем как в церковном, так и в секулярном контексте. Например, Филипп Канцлер, представитель Нотр-Дамской школы, использовал полифонию в музыкальных диспутах со своими противниками – как представителями иной веры или с еретиками, например, альбигойцами, так и в спорах со своими противниками внутри самой церкви [Novikoff, 2013, p. 149-150]. Таким образом, музыкальное развитие идет параллельно развитию философскому, а именно схоластической теологии, часто строившейся не по принципу экспозиции, а по принципу диспута. Современные исследователи видели развитие средневековой полифонии как прямое следствие развития практики внутриуниверситетских и публичных философских и теологических диспутов [Novikoff, 2013, p. 233-171, особ. p. 147]. В этом отношении многоголосие и его развитие становятся непосредственно актуальными для Достоевского с его интересом к внутритекстовому диалогу и к диалогу с предполагаемыми оппонентами в рамках собственных текстов.

Более широкий взгляд на полифонию и ее формы, выводящий нас за пределы и фуг Баха, и додекафонии и атональной музыки Шёнберга, открывает дополнительные возможности интерпретации музыкальной метафоры применительно к творчеству Достоевского. Полифония Баха и Шёнберга – полифония прежде всего инструментальная. Однако средневековая полифония включала в себя голос – либо голос одного исполнителя, либо голоса нескольких. Таким образом, в концепцию полифонии входит *текст*, который может находиться в самых разных отношениях с музыкальной партитурой. Например, в диспуте Филиппа Канцлера «Altercatio Cordis et Oculi» («Спор сердца и глаз») [Analecta hymnica, 1895, p. 114-115], более известном по своей первой строке «Quisquis cordis et oculi» («Кто-либо имеющий сердце и глаза»), «спор» заключается непосредственно в тексте. Сердце и око спорят о том, кто более виновен в том, что их обладатель согрешает; их спор разрешается в заключительном восьмистишии, где разум выносит вердикт: причина греха в сердце, но око подает ему повод грешить. Музыкальная ткань при этом, насколько можно судить, единообразна, один голос исполняет все

три «партии»: [Philippus Cancellarius, 2011]. Напротив, в квадруплях Перотина [Perotin, 2015] один очень короткий текст исполняется разными голосами.

Введение средневековой полифонии в наш контекст усложняет парадигмы, задаваемые полифонией Баха и Шёнберга. Полифония Баха и полифония Шёнберга представляют собой два противоположных и очевидных варианта: разные, но гармоничные голоса у Баха, сливающиеся в осанне, и разные и так и не примиряющиеся голоса у Шёнберга. У Баха – мы разные, но мы говорим об одном, а потому можем слиться в общей осанне; во второй – мы разные, мы говорим о разном, и мы сходимся на том, что так это и останется. Но средневековая музыка и средневековая полифония предлагают третий вариант: мы разные, мы говорим о разном, но при этом наши голоса звучат так, что не всегда можно понять, когда мы говорим о разном, а потому часто нужен третий голос, который примет определенное решение. Так и происходит в некоторых сочинениях уже упомянутого Филиппа Канцлера.

И вот тут мы вплотную подходим к «Подростку» и роли оперы Шарля Гуно в «Подростке». Именно такой музыкальный «диспут», который в музыкальном отношении словно бы и не диспут, представляет себе Тришатов, рисующий сцену из «Фауста». Отметим, что Тришатов специально уточняет факт присутствия голоса в своем «Фаусте»: «И вдруг – **голос** дьявола, **песня** дьявола»[7]. Можно сказать, что слова «песня» вполне достаточно, чтобы указать на присутствие как инструментального, так и вокального ряда, но в XIX в. это было уже не так. Популярным жанром романтической музыки стали «Песни без слов», которые писал, например, Феликс Мендельсон. Даже в операх могли быть обширные инструментальные фрагменты (не считая увертюр), как, например, «Вальпургиева ночь» в «Фаусте» Гуно или сцена праздника в «Нюрнбергских мейстерзингерах» Вагнера. «Голос» и «песня», стоящие рядом в тексте Достоевского, подчеркивают, что, кроме сугубо музыкального ряда, слушатель должен обратить внимание и на *текст* песни, потому что эта песня звучит «рядом с гимнами, вместе с гимнами, **почти совпадает с ними, а между тем совсем другое**»[8].

---

[7] Здесь и далее полужирный шрифт в цитатах мой – *Т. К.*

[8] Выражаю благодарность Т.А. Касаткиной, обратившей мое внимание на этот фрагмент «Подростка» в связи с обсуждением моего доклада о теории Шатова и философии Руссо.

В уже упомянутой опере Гуно на музыкальном уровне партия Мефистофеля и партия церковного хора звучат очень схоже, партитура Мефистофеля именно «почти совпадает» с церковным хором. Их музыкальное слияние (при текстуальном расхождении!) отчасти подтверждается тенденцией современных постановок Фауста. У Тришатова дьявол «невидим» – эта ремарка в меру возможности соответствует Гете («Служба, пение, орган. Гретхен в толпе народа; позади нее – Злой Дух» [Гете, 2019, с. 176]) и Гуно («колонна раскрывается, позволяя увидеть Мефистофеля, который склоняется к уху Маргариты» [Barbier, Carré, 1859, p. 63]). Злой дух незрим для Маргариты, но он должен быть видимым для аудитории. В современных постановках дьявол не только видим, но и практически традиционно изображается в роли и в облачении священника, не рядом с Маргаритой, а в алтарной части церкви[9] (пример такой постановки см. [Gounod, 2012]). И хор, который у Гуно чередуется с голосом дьявола, а потом вместе с Маргаритой возносит покаянную молитву, оказывается всецело на стороне сатаны. Это сильно меняет акценты в восприятии оперы. Исчезает двусмысленность, исчезает самая возможность «почти совпадает, а между тем совсем другое». Современный визуальный ряд просто делает гимны и дьявола одним и тем же, церковный хор подкрепляет голос дьявола. В такой интерпретации «Фауст» перестает быть важной параллелью для художественного метода Достоевского, тогда как классическая интерпретация создавала предпосылки для иного восприятия.

Центральный вопрос здесь – вопрос спасения, искушения и покаяния. У Гете в этой сцене голос злого духа и реквием действительно накладываются друг на друга, заставляя Маргариту стремиться прочь из церкви: «Как дум мне этих избежать, // Которые теснятся отовсюду // Ко мне и в душу проникают? <...> О, если б мне уйти отсюда! // Мне грозный гром органа // Дышать мешает, // Меня терзает это пенье <...> Как эти арки, эти своды // Теснят меня! <...> (*падает в обморок*)» [Гете, 2019, с. 176-178]. У Гете хор также испол-

[9] Ср. также в рецензии на «Фауста» в Мариинском театре в постановке Изабеллы Байвотер: «Маргарита, обращаясь к Богу в храме, на месте проповедника за кафедрой видит самого сатану – не только голос его слышит! Дьявол в этом спектакле вообще ничего не боится. Вовсе не он отступает от креста в руках Валентина во втором действии – толпа сама под его взглядом пятится и растворяется в кулисах. А церковная кафедра проповедника для этого сатаны-пройдохи – вполне комфортное место пребывания. Громовые раскаты органа, мощный голос Мефистофеля <...>, греховная беременность – есть от чего упасть в обморок бедной Маргарите!» [Потапова, 2013].

няет фрагменты из «Реквиема», подчеркивающие неотвратимость наказания: «Этот день, день гнева, в золе разрушит земное <...> Итак, когда воссядет судия, // Все, что скрыто, обнаружится, // Ничто не останется без возмездия. <...> Что скажу тогда я, жалкий, // К какому покровителю буду взывать, // Когда и праведный будет едва защищен от грозы? <...> Что скажу тогда я, жалкий» [Бабичев, Боровский, 1999, с. 152]. У Гуно хор вступает в действие дважды. Первый раз он поет строки, которых вообще нет в «Реквиеме»: «Когда блеснет день Господень, // Когда воссияет в небе Его Крест, // Когда обрушится вселенная...»[10] [Barbier, Carré, 1859, p. 64]. Три строки из «Дня гнева» используются только во втором вступлении хора в действие: «Что скажу я Господу, // где найду себе защитника, // когда и невинный убоится?» [Barbier, Carré, 1859, p. 63]. Это вольный французский пересказ вышеприведенных строк из “Dies irae”. Гуно значительно меняет акценты по сравнению с Гете[11]. Там, где у Гете Маргарита хочет только вырваться из удушающей ее церкви, у Гуно она, с одной стороны, идет даже дальше, уже воображая себя в аду: «Эта песнь душит меня, подавляет меня, // Я в кольце адского пламени» [Barbier, Carré, 1859, p. 64]. Но затем, вопреки попытке Мефистофеля утвердить ее в этом отчаянии («Прощайте, ночи любви и дни, полные упоения! // Тебя ждет ад» [Barbier, Carré, 1859, p. 64]), голоса Маргариты и хора *сливаются*: «**МАРГАРИТА И ЦЕРКОВНЫЙ ХОР**: Господь, прими молитву // Несчастных сердец! // Чтобы луч Твоего света // Снизошел на них» [Barbier, Carré, 1859, p. 64]. Как и у Гете, сцена заканчивается обмороком Маргариты, либреттисты также добавляют страх зловещего (sinistre) света, но Гретхен все же находит в себе силы молиться – вместе с церковным хором. И в сцене из «Фауста» Тришатова также появляется молитва, тоже ровно четыре строки, как и у Гуно, но Тришатов, в свою очередь, идет еще дальше, завершая уже эту сцену спасением Маргариты. Здесь Тришатов представляет себе последнее вступление хора в действие не как обвинение, не как ужас, но как прославление Бога, возносимое, как понимает читатель, за Его милосердие.

Таким образом, отсылка к музыкальному воплощению «Фауста» расставляет совершенно иные акценты. Здесь Маргарита должна услышать разницу между гимнами и песней дьявола, разницу, которую она *пока еще не слышит* у Гете, ту разницу, которая

10 Здесь и далее перевод мой – *Т.К.*

11 См. об этом также [Тарасова, 2010, с. 179-180].

позволит ей вместе с хором вознести молитву о милосердии Божием у Гуно, а у Достоевского позволит хору воспеть торжествующую «Осанну». Таким образом, перед Маргаритой (а через нее – и перед читателем) ставится вопрос о различении почти схожих, но все-таки разных голосов и о вытекающих из этого различения различных представлениях о пути человека.

Параллели с музыкальными формами открывают перед читателями Достоевского целый спектр толковательных возможностей, и прежде всего позволяют воплотить формулу «почти совпадает с ними, а между тем совсем другое». В начале данной работы мы утверждали, что музыкальные метафоры у Достоевского играют роль более сложную, нежели простое утверждение равноправного многоголосия без разрешения, многоголосия как самоценного явления, соответствующего постхристианскому мировоззрению.

Принцип «почти совпадает с ними, а между тем совсем другое» говорит о диссонансе, который притворяется гармонией, об искушении, которому человек подвергается тогда, когда гармония на одном уровне (в данном случае музыкальном) оказывается диссонансом на другом уровне (в данном случае смысловом).

На протяжении всего его творчества Достоевского интересовали антитезы не открытые, но скрытые. Он создает не просто героя, но антигероя в «Записках из подполья». Шатов в «Бесах» излагает идеи, похожие на идеи самого писателя, но радикально от них отличающиеся. Даже Кириллову с его откровенно богохульной идеей человекобога Достоевский отдает, как мы увидим далее, собственные мысли.

В «Записках из подполья» оказывается, что подпольный спорит с рационалистами не по вопросу о том, свободен человек или нет, а об основаниях мира. Рационалисты полагают, что он строится на основании механических законов природы. Подпольный – что мир должен строиться на основании его, подпольного, произвола. Он – тиран, и, следовательно, мир должен строиться по законам его тирании. Человек равно несвободен в обоих случаях, но подпольный так ловко подменяет понятия, что у читателя может возникнуть искушение согласиться с ним во всем – и тогда читатель заменит тиранию рационализма тиранией индивидуального произвола. Это ставит человека в гораздо более сложное положение, чем когда его соблазняют открытой ложью. Шатов излагает теорию, очень похожую на идеи о народе-богоносце у самого Достоевского, но на

самом деле подменяет Бога коллективной личностью народа. Таким образом, читатель Достоевского ставится в очень непростое положение, когда он должен суметь различить не просто противоположные, дисгармоничные голоса, но голоса, которые создают впечатление гармонии с тем, чтобы превратить эту гармонию в искушение для человека и увести его с пути истинного поиска, с пути, ведущего к Богу.

В «Подростке» этот художественный метод Достоевского получает четкое металитературное изложение, выраженное, что характерно, в музыкальных терминах, на языке другой формы искусства. Достоевский писал Всеволоду Соловьеву: «Я никогда ещё не позволял себе в моих писаниях довести *некоторые* мои убеждения до конца, сказать *самое последнее* слово. <…> Да человек и вообще как-то не любит ни в чём последнего слова, “изречённой” мысли, говорит, что “Мысль изречённая есть ложь”» [Достоевский 1972–1990, т. 29_2, с. 101-102]. Избегая «изреченной мысли», Достоевский ставит своего читателя во всех смыслах в ситуацию, максимально приближенную к реальной жизни, когда читатель должен сам искать и формулировать это «последнее слово». Здесь это формулирование должно совершаться через обратное перекодирование языка музыки на язык других форм искусства.

Принцип «почти совпадает с ними, а между тем совсем другое» обретает свое наглядное воплощение в сцене в церкви в «Фаусте» Гуно. Здесь «ложь» – тоже очень важный элемент, но это ложь, которая пытается выдать себя за истину. В «Братьях Карамазовых» Федор Павлович, кривляясь, провозглашает: «Воистину ложь есмь и отец лжи! Впрочем, кажется, не отец лжи, это я всё в текстах сбиваюсь, ну хоть сын лжи, и того будет довольно» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 41]. Текст, в котором «сбился» Федор – Евангелие от Иоанна: «Ваш отец – диавол; и вы хотите исполнять похоти отца вашего. Он был человекоубийца от начала и не устоял в истине, ибо нет в нём истины. Когда говорит он ложь, говорит своё, ибо он – лжец и отец лжи» (Ин 8:44). Но ложь страшнее всего тогда, когда она отталкивается от истины, когда присваивает себе какой-то элемент истины и искажает его.

Когда подпольный говорит, что человек свободен, он не лжет. И поэтому его слова так привлекательны. Но он понимает эту свободу как полную свободу для себя-тирана, не признающего свободы других. Когда хор у Гуно поет *от первого лица* о страхе перед гневом Божиим, он не лжет, но, когда Мефистофель *от себя*

выносит Маргарите приговор, он, соединяясь с темами хора, тем не менее использует их правду, чтобы сказать свою ложь. Задача читателя/слушателя – отделить одно от другого, напрягая все свои познавательные возможности и при этом руководствуясь надеждой на милосердие Божие, которая и должна помочь отделить гимны от голоса дьявола. Реквием посвящен именно молитве и упованию, просьбе о милосердии – за себя и за всех.

Почему здесь так важна именно музыка? Потому что, будучи соединением голоса и музыки, она позволяет создать дисгармоничную по смыслу и гармоничную по звучанию музыкальную ткань. Потому что, в отличие от слов, музыка – это своего рода мистический опыт, с которым очень трудно, если не невозможно спорить[12]. Музыка, возможно, – единственный способ эмоционального приобщения к мистическому опыту другого человека. И как таковой, опыт переживания музыки дает неопровержимый на эмоциональном уровне ответ на вопросы, которые человек, возможно, даже не хотел задавать, подобно тому, как мистический опыт может произойти без открыто выраженного желания человека. Поэтому перекодирование художественных принципов в музыкальную форму дает разрешение словесных споров, имеющее совершенной иной эмоциональный и аргументативный вес.

Таким образом, музыкальная форма становится одновременно формой и содержанием. Музыка – одновременно утверждение художественного способа Достоевского и способ предложить эмоционально неопровержимое разрешение проблемы именно тем способом, к которому стремится привести читателя Достоевский.

Но ситуация с «Фаустом» Гете и его музыкальными воплощениями оказывается еще сложнее. Многоголосие существует не только в рамках одного музыкального текста, но и на пересечении нескольких музыкальных текстов.

В первых вариантах сцены из Фауста в «Подростке» Гуно упоминался прямо и очень характерно: «у Гуно **хорошо**», говорит Тришатов после слов «я очень люблю эту тему» [Достоевский, 1972–1990, т. 17, с. 122], но из окончательного текста это упоминание было убрано. Причин тому может быть несколько. Учитывая

[12] Для автора работы своего рода откровением стала реакция на «Пассакалию» до-минор Баха человека, утверждающего, что он агностик, склоняющийся скорее к атеизму: «Хочется встать на колени и благодарить». Слова «встать на колени» очень характерны – это взаимодействие уже не с человеческим, но с метафизическим порядком бытия. Вряд ли любые другие рассуждения и аргументы вызвали бы у человека такую же реакцию.

популярность Гуно, ассоциации с его оперой были практически гарантированы, неважно, фигурировал он в тексте или нет. Зато без этого упоминания сфера музыкальных ассоциаций значительно расширялась, туда могли войти и многочисленные музыкальные Фаусты Л. Шпора, Р. Шумана, Р. Вагнера, а также Гектора Берлиоза. Его «Осуждение Фауста» именно в России получило свой первый успех. В России во время гастролей Берлиоза также исполнялась его «Фантастическая симфония» (1830). Перед приездом композитора в Россию она была посвящена императору Николаю I и немедленно передана для исполнения. В Петербурге были исполнены только первые четыре части, а целиком симфония был исполнена в Москве 4 мая 1847 г. (Достоевский следил за гастролями Берлиоза, отмечая, правда, прежде всего «Ромео и Джульетту» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 22]) [Петрова, 2014], [Тихомиров, 2019, с. 18-19][13]. В «Фантастической симфонии» также присутствует слияние противоположных музыкальных мотивов, здесь прямо заявленное композитором.

«Фантастическая симфония» – программная музыка. Это история наркотического видения влюбленного музыканта в пяти частях. Первые три части посвящены видениям любви, четвертая часть называется «Шествие на казнь», где в опиумном сне музыканту «снится, что он убил ту, которую любил. <…> Ему снится, что он осужден, что его ведут на казнь и что он присутствует *при исполнении собственной казни*. <…> В конце марша вновь повторяются первые четыре такта “навязчивой идеи” (idée fixe) в виде последней любовной мысли, прерванной роковым ударом» [Серов, 1950, т. 1, с. 477]. Пятая часть – «Сон в ночь шабаша». «*Она* явилась на шабаш – рев радости раздается при ее появлении. Она присоединяется к дьявольской оргии <…> Похоронный звон, грубая пародия на “*Dies irae*.” *Хоровод ведьм*. Хоровод ведьм и “Dies irae” *вместе*» [Серов, 1950, т. 1, с. 477]. (Характерно здесь упоминание именно “Dies irae.”) При этом центром шабаша оказывается не присутствующий там герой,

[13] Исследователи расходятся в том, какие именно части «Фантастической симфонии» исполнялись в Петербурге. Солидарны они в одном – полностью «Симфония» там не исполнялась, и пятую часть Достоевский слышать на тот момент не мог. Однако впоследствии он был хорошо знаком с А.Н. Серовым, писавшим и о Берлиозе. О Достоевском и Серове см. [Белов, 2001, т. 2, с. 203] Они по-разному оценивали музыкальные произведения (если Достоевский вкладывает в уста своего героя фразу «у Гуно хорошо», Серов крайне отрицательно отзывался о «Фаусте» в целом и о сцене в церкви в частности [Серов, 1950, т. 1, с. 457]), но это не влияет на оценку общения с Серовым как документально фиксируемый источник фактических сведений Достоевского о различных музыкальных произведениях. Статья о Берлиозе была напечатана по-французски в 1869 г. [Серов, 1950, т. 1, с. 616]

условно говоря, не Фауст в Вальпургиеву ночь, а «она», возлюбленная, превращающаяся в ведьму. Таким образом, «Фантастическая симфония» – своего рода Фауст наоборот. Здесь сочетание хоровода ведьм с “Dies irae” задумано как пародия, не как искушение. Но, начинаясь с пародии, “Dies irae” продолжает звучать *вместе* с хороводом ведьм. Вполне возможно, что Берлиоз составляет своего рода контрапункт «Фаусту» Гуно и повествует о том, что происходит, когда в многоголосии мира свободный в выборе человек совершает неверный выбор.

Итак, литературно-музыкальное высказывание в «Подростке» исходит из когнитивной проблематики, последовательно интересовавшей Достоевского, из четкого осознания ограниченности человеческой природы (в философском смысле), недоступности для человека всей полноты картины мироздания. Именно поэтому Достоевский так одержимо прокручивает разные варианты представления сходных идей, поэтому на каждое утверждение находится контр-утверждение, слегка искажающее первое высказывание формально и одновременно радикально меняющее его суть.

Почему Достоевский пользовался именно этим литературным приемом, заведомо усложнявшим жизнь его читателям? Только ли из нежелания отпугивать читателя «последним словом»? Если существует гармоничная полифония Баха, дискордантная полифония Шёнберга и «согласный» спор средневековых музыкантов, в том числе полифонистов, то нельзя ли непременное присутствие «доводов противных», неизменное рассмотрение любого явления с нескольких сторон объяснить чем-то еще, кроме бахтинского релятивизма?[14] Представляется, что корни этого художественного

[14] Этот термин может показаться спорным. Тем не менее, представляется, что Н.К. Бонецкая была права, когда видела главную новизну учения Бахтина в десубстанциализации, «в самом радикальном отрицании метафизической интуиции, благодаря которой мы ощущаем в бытии, – в вещах, людях, в целом мироздания, – устойчивое, непреходящее начало» [Бонецкая, 1998, с. 104]. Таким образом, все, что остается – это отношения между предметами и субъектами, которые мы пытаемся облагородить представлениями об ответственности и т.д., но это, по мнению Бонецкой, попытки провальные: «Становление бахтинской “идеи” показало, что, обезбожив “бытие”, Бахтин возводил здание своей системы на песке <…>» [Бонецкая, 1998, с. 114]. Л.А. Гоготишвили пыталась, напротив, сблизить Бахтина и А.Ф. Лосева, тем самым уходя от представления о релятивизме Бахтина [Гоготишвили, 2014], однако, как представляется, сближение Бахтина и Лосева проблематично. Там, где Бахтин видел в карнавальной стихии смеха Рабле освобождение, Лосев видел дьявольщину, т.е. все то же отсутствие субстанциальности: «Комический предмет у Рабле не просто противоречив. <…> Дело в том, что такого рода смех не просто относится к противоречивому предмету, но, кроме того, он еще имеет для Рабле и вполне самодовлеющее значение: он его успокаивает, он излечивает все горе его жизни, он делает его независимым от объ-

явления лежат в более широкой философии Достоевского, в его христианской антропологии и в его гносеологии.

В.Н. Захаров обращал внимание на два понятие в мысли Достоевского – всечеловек (с отсылкой к Иустину Поповичу, писавшему об этом понятии) и общечеловек. Общечеловек – это человек без корней, оторванный от почвы. Всечеловек – это Христос, к которому человек земной может прийти только углублением в почву [Захаров, 2013]. Но с понятием «всечеловек» также связывается понятие Богочеловек, а Богочеловеку в художественном мире Достоевского противопоставлен не только общечеловек, но и человекобог.

Человек предназначен к обожению, богочеловечеству через Богочеловечество Христа. Эта концепция, подробно разработанная в «Триадах в защиту священнобезмолвствующих» Св. Григория Паламы, в той или иной форме присутствует в учении Церкви с древнейших времен. Св. Ириней Лионский (II в. от Р.Х.) писал: «Кто же другой царствует в доме Иакова непрерывно во веки, как не Христос Иисус Господь наш, Сын Всевышнего, Который чрез закон и пророков обещал явить всякой плоти спасение Свое, **так что Он стал сыном человеческим для того, чтобы человек сделался Сыном Божиим?**» [Ириней Лионский]. Формулировку Иринея потом подхватят многие Отцы Церкви, включая Афанасия Великого: «Ибо “Слово плоть бысть” (Ин.1:14), чтобы и плоть принесена была за всех, и мы, причастившись Духа Его, могли быть обожены» [Афанасий Великий]. Это учение опирается на Евангелия и послания святых апостолов: «А тем, которые приняли Его, верующим во имя Его, дал власть быть **чадами Божиими**, которые ни от крови, ни от хотения плоти, ни от хотения мужа, но от Бога родились»

ективного зла жизни, он дает ему последнее утешение, и тем самым он узаконивает всю эту комическую предметность, считает ее нормальной и естественной, он совершенно далек от всяких вопросов преодоления зла в жизни. И нужно поставить последнюю точку в этой характеристике, которая заключается в том, что в результате такого смеха Рабле становится рад этому жизненному злу, т.е. он не только его узаконивает, но еще и считает своей последней радостью и утешением. Только при этом условии эстетическая характеристика раблезиансхого смеха получает свое окончательное завершение. Это, мы бы сказали, вполне сатанинский смех. И реализм Рабле в этом смысле есть сатанизм» [Лосев, 1978, с. 592]. В условиях такого отзыва Лосева об основном предмете Бахтина соединять их философские методы представляется несколько странным. К аналогичным выводам по поводу отношения Бахтина к религии и Христу приходил и К.А. Степанян [Степанян, 2016, с. 148-151]. Мы сознательно не стали обращаться к обстоятельствам личной жизни Бахтина, повлиявшим, по его собственным утверждениям, на воплощение концепции полифонического романа (об этом см., в частности, [Степанян, 2016, с. 150]). Замечания Н.К. Бонецкой о том, что эта концепция соответствует духу времени, представляется нам гораздо более продуктивным, чем объяснение через личные обстоятельства жизни мыслителя.

(Ин 1:12-13); «Он избрал нас в Нем прежде создания мира, чтобы мы были святы и непорочны пред Ним в любви, предопределив **усыновить нас Себе чрез Иисуса Христа**, по благоволению воли Своей» (Ефес. 1:4-5), а также сходные высказывания в (Гал. 4:4-5) и (Рим. 8:12-17).

Однако если есть представление об обожении как об истинном предназначении человека, то уже в истории Адама и Евы возникает и понятие ложного обожения, самообожения, достигаемого вопреки Провидению. «Будете **как** боги», – сказал змей Еве, т.е. подобны, но отдельны, равноправны и равномощны. Если богосыновство через Иисуса Христа связано с понятием Богочеловека, то самообожение по собственной воле и собственными усилиями должно привести к понятию человекобога, которое проповедовал, в частности, Кириллов; устремления других героев Достоевского часто связаны с аналогичным желанием трансформироваться в существо иной природы.

Всякий переход в иное состояние сопровождается изменением свойств, и Достоевский в записи у тела своей первой жены размышляет о том, что мы даже представить себе не можем, какими будут люди, развившиеся до своей итоговой цели, вхождения в Христа, что это будут уже не совсем люди в нашем понимании [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 173-175]. Но такие размышления заставляют осмыслять разницу между Богом и человеком, и эта разница постижима в разных категориях. Двумя такими категориями являются мощь и бессмертие.

Еще Иов в своем диалоге с Богом, подчеркивая свою малость перед лицом Божиим, тем не менее желал иметь состязание с Господом, а Бог из бури спрашивал его, кто утвердил основания земли и может ли Иов укротить левиафана и бегемота. Знаменитая формула Раскольникова «тварь я дрожащая или *право* имею» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 322] свидетельствует об аналогичных человекобожеских устремлениях бывшего студента и о том, что божественность он понимает прежде всего в категориях мощи.

Смертность также была изначальным отличием Бога от человека (человеческая смертность отделяла богов от людей еще для Гильгамеша, III–IV тысячелетия до Р.Х.), и там, где боги были смертны (например, в мифологии скандинавов), определенного качества смерть сама по себе становилась средством самообожения (как это будет происходить и в теории Кириллова). Смертность виделась

Гамлету как уничтожение всех достоинств человека. Перечисляя их в духе Пико делла Мирандолы и его «Речи о достоинстве человека», Гамлет подводил под своими рассуждениями жирную черту: «А что для меня эта квинтэссенция праха?» [Шекспир, 1960, т. 6, с. 58] (пер. М. Лозинского). И в качестве таковой люди превращались для Гамлета в предметы, а не людей, которых можно прощать, понимать, которым можно сочувствовать. «Они мне совесть не гнетут» [Шекспир, 1960, т. 6, с. 142], – говорит Гамлет про отправленных им на смерть Розенкранца и Гильденстерна в ответ на слова Горацио, которого явно беспокоит то, что эти двое плывут навстречу своей гибели[15].

В романе «Франкенштейн, или Современный Прометей» Мэри Шелли поставила вопрос богоподобия совершенно иначе: ее Франкенштейн – Прометей, т.е. одновременно бунтарь против богов и творец (Прометей не просто дал людям огонь, он вылепил их из земли, смешанной с водой [Аполлодор, 1972, с. 10], и Франкенштейн стремится превзойти Бога и создать более совершенного человека). Однако Шелли радикально меняет парадигму богоподобия: ее герой оказывается способным повторно вдохнуть жизнь в мертвую плоть, но неспособным любить свое творение. Для Шелли Бога от человека отличает не мощь творения, а бесконечность любви, на которую способен Бог и неспособен человек, который даже не мыслит в этих категориях в погоне за божественной мощью.

Еще одно отличие между Богом и человеком, имеющее существенно важное значение, – философски понимаемая ограниченность человеческого существа и его способностей, в том числе познавательная. Вопросы познания, вопрос неспособности человека увидеть общую картину и одновременно вопрос потребности охватить эту картину как можно шире, чтобы иметь возможность наиболее адекватно понять происходящее и сделать верный выбор, – один из основных вопросов Достоевского, да и не только его. Например, «Ромео и Джульетта» – это трагедия принятия узкого человеческого взгляда Ромео за истинную картину положения вещей. Ромео ни на мгновение не допускает иного развития событий чем то, что он

15 Можно, разумеется, сказать, что Розенкранц и Гильденстерн согласились участвовать в заговоре против Гамлета, однако читателям неизвестно точно, насколько Розенкранц и Гильденстерн были осведомлены о замысле Клавдия. Но даже если и были, тем-то и должен отличаться подлинный герой, чтобы не опускаться до поступков, подобных поступкам его антагонистов. Месть из поединка Гамлета и Клавдия превращается в «месть заранее» в истории с Розенкранцем и Гильденстерном, а «месть заранее» - это обычное убийство. О Гамлете в этой связи см. [Степанян, 2016, с. 69-82].

видит перед собой. Эта трагедия становится возможной в мире без Провидения, где судьбу человека направляют звезды, или в мире без веры в Провидение, где есть некто, «кто держит руль моей судьбы», про которого Ромео говорит «пусть направит парус мой» [Шекспир, 1960, т. 3, с. 31] (пер. Т. Щепкиной-Куперник), но Ромео не ждет от этого существа ничего хорошего. У Достоевского вопрос о том, откуда и что знают герои, поднимается последовательно и настойчиво практически во всех произведениях: кто кому что сказал, откуда кому что известно, как мы в принципе можем что-то узнать, как мы можем выйти на уровень обобщения, единственно доступного человеку способа познания за пределами непосредственно данных ему в чувственном опыте вещей (ср. в «Бесах» проект Лизы Тушиной издавать выборку газетных публикаций).

Следовательно, рассмотрение любого явления со всех возможных точек зрения – это не признание относительности бытия, но трезво отдаваемый самому себе отчет в ограниченности человеческого познания, а также осознание того, что самый опасный соблазн кроется не в чистой лжи, а во лжи, опирающейся на правду.

Многоголосие Достоевского – это не просто утверждение равноценности любого высказывания. Для опровержения этой гипотезы достаточно обратиться к «Бесам», где Ставрогин спрашивает Кириллова: «А кто с голоду умрет, а кто обидит и обесчестит девочку – это хорошо?» и получает ответ, где все «голоса» безусловно равноправны: «Хорошо. И кто размозжит голову за ребенка, и то хорошо; и кто не размозжит, и то хорошо. Всё хорошо, всё. Всем тем хорошо, кто знает, что всё хорошо. Если б они знали, что им хорошо, то им было бы хорошо, но пока они не знают, что им хорошо, то им будет нехорошо». Далее Кириллов все-таки уточняет: «Они нехороши <...> потому что не знают, что они хороши. Когда узнают, то не будут насиловать девочку. Надо им узнать, что они хороши, и все тотчас же станут хороши, все до единого» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 189]. Здесь перед нами – классическая эквилибристика релятивиста, который отказывается признать собственный релятивизм, сначала утверждая, что все хорошо, а потом спохватываясь и делая оговорку о том, что если все узнают, что хороши, то и девочек насиловать не будут, т.е. уточняя, что насиловать детей – это все же плохо.

Примечательно в этом фрагменте также и то, что Достоевский сам сформулирует подобные мысли несколько лет спустя в «Дневнике писателя» в статье «Золотой век в кармане»:

> «Ну что, – подумал я, – если б все эти милые и почтенные гости захотели, хоть на миг один, стать искренними и простодушными, – во что бы обратилась тогда вдруг эта душная зала? Ну что, если б каждый из них вдруг узнал весь секрет? Что если б каждый из них вдруг узнал, сколько заключено в нём прямодушия, честности, самой искренней сердечной веселости, чистоты, великодушных чувств, добрых желаний, ума, – куда ума! – остроумия самого тонкого, самого сообщительного, и это в каждом, решительно в каждом из них! <...> я объявляю вам честным словом, что ни у Шекспира, ни у Шиллера, ни у Гомера, если б и всех-то их сложить вместе, не найдётся ничего столь прелестного, как сейчас, сию минуту, могло бы найтись между вами, в этой же бальной зале. <...> Но беда ваша в том, что вы сами не знаете, как вы прекрасны! Знаете ли, что даже каждый из вас, если б только захотел, то сейчас бы мог осчастливить всех в этой зале и всех увлечь за собой? И эта мощь есть в каждом из вас, но до того глубоко запрятанная, что давно уже стала казаться невероятною [Достоевский, 1971–1990, т. 22, с. 12-13].

Сплошное чтение художественных и публицистических высказываний Достоевского показывает, что сознательное искажение собственных мыслей, превращающее самые драгоценные идеалы писателя в их собственную противоположность, представляет собой последовательное используемый творческий прием. Это не релятивизм (вопиющая фраза Кириллова как раз и призвана отрицать безусловное равенство всех точек зрения), но попытка максимально широкого постижения действительности. Причем эта попытка исходит не из чувства гордыни («Я могу быть всеведущим»), но, наоборот, из ощущения финитности, ограниченности, конституциональной несоразмерности человеческого познания мирозданию («Я не всеведущ, но тем более должен стараться увидеть все стороны явления, чтобы сделать верный выбор»). А поскольку зло пользуется слабостью человеческого познания и расставляет свои ловушки, опираясь на истину, такое познание, стремящееся максимально широко увидеть мир, чтобы сделать в нем правильный выбор, - единственно возможный путь для человека.

Принципиальная разница полифонии Бахтина и художественного приема Достоевского, описываемого в данной статье, двунаправленна. С одной стороны, полифония Бахтина – это легко опознаваемое звучание *узнаваемо разных* голосов. С другой стороны,

она, как уже было сказано, является собственной целью. Многоголосие существует ради самого себя. Оно отражает сложность мира, потому что мир таков, но не влечет за собой принципиально нового понимания структуры взаимодействия этих голосов. Но если полифония Бахтина не имеет разрешения, это значит, что перед человеком в мире Бахтина не стоит задача выбора. Его задача – фиксация и констатация наличного, и ценность заключается именно в том, чтобы суметь увидеть и принять точку зрения за пределами своего мнения. Увидеть, принять – и остановиться. Не отвергнуть, не принять, просто дать ей право на существование.

У многоголосия Достоевского – принципиально иные цель и форма. Во-первых, это *различие смыслов* при *схожести формы*. И в таком качестве полифонию сложнее опознать как *поли*фонию, *много*голосие. Здесь ключевая фраза – «почти совпадает с ними, а между тем совсем другое», а сцена в церкви у Гуно – существующий пример подобной дисгармонии, которую легко принять за гармонию. Во-вторых, корни подобного многоголосия растут из гносеологии Достоевского и из острого осознания гносеологической ограниченности человека, тем более важной, что человек постоянно стоит перед метафизическим выбором, который он должен сделать, а если он его не делает, он по умолчанию встает на сторону зла[16]. Выбор делается на основании многих причин, от эмоциональных до рациональных, но выбор возможен только при условии максимально полного и адекватного осознания происходящего вокруг человека, и разум и чувство в равной степени могут заслуживать и не заслуживать доверия. Когда Алеша соглашается с тем, что генерала-садиста нужно расстрелять, это эмоциональный ответ, но вряд ли такая эмоциональная реакция заслуживает немедленного исполнения. Разум должен включиться в происходящее. С другой стороны, когда Иван совершенно разумно решает отложить оповещение властей о признании Смердякова до утра, его эмоциональное существо с ним не согласно, и здесь ему нужно было бы послушаться своих эмоций.

[16] Достоевскому была известна мистерия Дж.Г. Байрона «Каин», где содержатся следующие примечательные строки:

Л ю ц и ф е р
Но не поклонник Бога – мой поклонник.
К а и н
Я не хочу сгибаться ни пред кем.
Л ю ц и ф е р
Ты всё же мой: **непоклоненье Богу**
Есть поклоненье мне [Байрон, 1981, т. 4, с. 344].

Многоголосие, расхождение голосов, призвано передать не просто многообразие и разнообразие мира, но сложность выбора, стоящего перед человеком, когда зло умело маскируется под добро, соблазняя человека встать на свою сторону.

Одновременно при такой трактовке полифонии отпадает сама постановка вопроса о том, должно или не должно существовать «монологическое» разрешение «полифонической» проблемы. Многоголосие у Достоевского существует именно для того, чтобы обрести разрешение, «монологическая» концовка – то, к чему полифония Достоевского предназначена, вполне в традиции полифонической музыки XVIII–XIX вв.

Список литературы

1. Аполлодор, 1972 – *Аполлодор*. Мифологическая библиотека. Л.: Наука, 1972. 216 с.

2. Афанасий Великий – *Св. Афанасий Великий*. Послание о постановлениях Никейского Собора. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Afanasij_Velikij/poslanie_o_tom_chto_Sobor_Nikejskiy/ (дата обращения 06.04.2021).

3. Бабичев, Боровский, 1999 – *Бабичев Н.Т., Боровский, Я.М.* Латинско-русский словарь крылатых слов и выражений. М.: Русский язык, 1999. 784 с.

4. Байрон, 1981 – *Байрон Дж. Г*. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1981.

5. Бахтин, 1996– – *Бахтин М.М*. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Русские словари, 1996–...

6. Белов, 2001 – *Белов С.В*. Ф.М. Достоевский и его окружение. Энциклопедический словарь в 2 т. СПб.: Алетейя: Российская национальная библиотека, 2001.

7. Бицилли, 1996 – *Бицилли П.М*. К вопросу о внутренней форме романов Достоевского. // *Бицилли, П.М*. Избранные труды по филологии. М.: Наследие, 1996. С. 483-549.

8. Бонецкая, 1998 – *Бонецкая Н.К*. Бахтин глазами метафизика // Диалог. Карнавал. Хронотоп, 1998, № 1. С. 103-155.

9. Гаричева, 2002 – *Гаричева Е.А*. О диалоге у Достоевского // Литературоведческий журнал, 2002, № 16. С. 38-44

10. Гете, 2019 – *Гете И.В*. Фауст. / пер. Н. Холодковского. М.: АСТ, 2019. 544 с.

11. Гоготишвили, 2014 – *Гоготишвили Л.А*. Вклад постсимволистов Лосева и Бахтина в теорию построения дискурса (принципиальные различия на фоне фундаментального сходства) // Филология: научные исследования, 2014, № 4 (16). С. 354-368. DOI: 10.7256/2305-6177.2014.4.13430

12. Гоготишвили, 2019 – *Гоготишвили Л.А*. Соотношение между полифоническим романом М. Бахтина и музыкальной полифонией (замечания к проблеме). // Вопросы философии, 2019, № 3. С. 142-156

13. Гозенпуд, 1971 – *Гозенпуд А*. Достоевский и музыка. Л.: Музыка, 1971. 175 с.

14. Достоевский, 1972-1990 – *Достоевский, Ф.М.* Полн. собр. соч. 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

15. Евдокимова, 1983 – *Евдокимова Ю.К.* Многоголосие средневековья. X–XIV века. // История полифонии. Вып. 1. М.: Музыка, 1983. 454 с.

16. Захаров, 2013 – *Захаров В.Н.* Художественная антропология Достоевского. // Проблемы исторической поэтики. 2013. С. 150-164.

17. Ириней Лионский – *Ириней Лионский.* Обличение и опровержение лжеименного знания (Против ересей). Книга третья. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Irinej_Lionskij/protiv-eresej/3 (дата обращения 06.04.2021).

18. Лосев, 1978 – *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. 623 с.

19. Мюллер, 1989 – *Мюллер Т.Ф.* Полифония: Учебник. М.: Музыка, 1989. 335 с.

20. Петрова, 2014 – *Петрова Г.* Посвящение «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза Николаю I. Успех или неуспех? // Музыка в культурном пространстве Европы-России. События, личность, история / под ред. СПб.: Российский институт истории искусств, 2014. С. 104-118.

21. Потапова, 2013 – *Потапова Н.* Сценограф превратился в режиссера. URL: https://www.belcanto.ru/13050601.html (Дата обращения 06.04.2021).

22. Серов, 1950 – *Серов А.Н.* Избранные статьи в 2 т. М.; Л.: Госмузиздат, 1950. 627 с.

23. Степанян, 2016 – *Степанян К.А.* Шекспир, Бахтин и Достоевский. Герои и авторы в большом времени. М.: Глобал Ком: Языки славянской культуры, 2016. 296 с.

24. Тарасова, 2010 – *Тарасова Н.А.* Фаустовская сцена в романе Достоевского «Подросток». // Русская литература, 2010, № 1. С. 171-187.

25. Тарасова, 2011 – *Тарасова Н.А.* Проблемы текстологии Достоевского: роман «Подросток» и «Дневник писателя» за 1876–1877 гг. Дисс. д-ра фил. наук. 10.01.01. Москва, 2011.

26. Тихомиров, 2019 – *Тихомиров Б.Н.* Достоевский и его персонажи в театральных креслах, на концертах и в увеселительных заведениях. 1837–1849 (из материалов к энциклопедическому справочнику «Петербург Достоевского») // Неизвестный Достоевский, 2019, № 4. С. 5-56. DOI: 10.15393/j10.art.2019.4241

27. Тончук, 2014 – *Тончук П.О.* Полифонический роман Достоевского (в концепции М.Бахтина) и фуга: опыт сравнительного анализа. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014, № 5 (43): в 3-х ч. Ч. III. С. 184-188.

28. Шекспир, 1960 – *Шекспир У.* Собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960.

29. Analecta hymnica, 1895 – Analecta hymnica medii avii. XXI. Cantiones et muteti. Leipzig: O.R. Reisland, 1895. 226 p.

30. Barbier, Carré, 1859 – *Barbier J., Carré M.* Faust. Opéra en cinq actes. Paris: Michel Lévy frères, Libraires-éditeurs, 1859. 72 p.

31. Gounod, 2012 – *Gounod Ch.* Faust. [видеозапись постановки 1985 г.; режиссер Кен Рассел, оркестр Венской государственной оперы, дирижер Эрих Биндер] URL: https://www.youtube.com/watch?v=M-ffmoJUJVU (дата обращения 06.04.2021).

32. Morson, 1992 – *Morson G.S.* Gogol's Parables of Explanation: Nonsense and Prosaics. // Essays on Gogol. Logos and the Russian Word. Susanne Fusso, Priscilla Meyer / eds. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1992. P. 203-239.

33. Novikoff, 2013 – *Novikoff A.J.* The Medieval Culture of Disputation. Pedagogy, Practice, and Performance. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2013. 336 p.

34. Perotin, 2015 – Perotin. Viderunt Omnes [аудиозапись в исполнении The Hilliard Ensemble]. 15 февраля 2015 г. https://www.youtube.com/watch?v=fPZrMpFnygw (дата обращения 06.04.2021).

35. Philippus Cancellarius, 2011 – *Philippus Cancellarius*. Quisquis Cordis et Oculi. [аудиозапись в исполнении Universalia in Re]. 7 декабря 2011 г. URL: https://www.youtube.com/watch?v=jcbxCy-Uqes (дата обращения 06.04.2021).

36. Schönberg, 2016 – *Schönberg, A*. Variations. Op. 31 [аудиозапись в исполнении Чикагского симфонического оркестра под управлением Д. Баренбойма]. 14 сентября 2016 г. URL: https://www.youtube.com/watch?v=iL1XzH6gpAY (дата обращения 06.04.2021).

References

1. Apollodorus. *Mifologicheskaia biblioteka* [*The Bibliotheca*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972. 216 p. (in Russ.)

2. Athanasius the Great. *Poslanie o postanovleniiakh Nikeiskogo Sobora*. [*The Epistle on the Rulings of the Council of Nicea*]. Azbuka very. azbyka.ru/otechnik/Afanasij_Velikij/poslanie_o_tom_chto_Sobor_Nikejskiy/ (accessed 06 Apr. 2021) (in Russ.)

3. Babichev, N.T., and Borovskii, Ia.M. *Latinsko-russkii slovar krylatykh slov i vyrazhenii* [*Latin-Russian Dictionary of Popular Words and Sayings*]. Moscow, Russkii iazyk Publ., 1999. 784 p. (in Russ.)

4. Byron, G.G. *Sobranie sochinenii 4 t.* [*Collected Works in 4 Vols.*] Moscow, Pravda Publ., 1981. (in Russ.)

5. Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii 7 t.* [*Collected Works in 7 Vols.*] Moscow, Russkie slovari Publ., 1996–. (in Russ.)

6. Belov, S.V. *F.M. Dostoevskii i ego okruzhenie. Entsiklopedicheskii slovar 2 t.* [*F.M. Dostoevsky and His Circle. Encyclopedic Dictionary in 2 Vols.*] Saint Petersburg, Aleteiia: Rossiiskaia natsionalnaia biblioteka Publ., 2001. (in Russ.)

7. Bitsilli, P.M. “K voprosu o vnutrennei forme romanov Dostoevskogo” [“On the Inner Form of Dostoevsky’s Novels”]. *Izbrannye trudy po filologii* [*Selected Philological Works*], Moscow, Nasledie Publ., 1996, pp. 483–549. (in Russ.)

8. Bonetskaia, N.K. “Bakhtin glazami metafizika” [“Bakhtin Through the Eyes of a Metaphysician”]. *Dialog. Karnaval. Khronotop*, no. 1, 1998, pp. 103–155. (in Russ.)

9. Garicheva, E.A. “O dialoge u Dostoevskogo” [“On Dialog in Dostoevsky”]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 16, 2002, pp. 38–44. (in Russ.)

10. Goethe, J.W. *Faust*. Translated by N. Kholodkovsky. Moscow, AST Publ., 2019. 544 p. (in Russ.)

11. Gogotishvili, L.A. “Vklad postsimvolistov Loseva i Bakhtina v teoriiu postroeniia diskursa (printsipialnye razlichiia na fone fundamentalnogo skhodstva)” [“Post-Symbolists Losev’s and Bakhtin’s Contribution to the Discourse Theory (Principled Differences Against the Backdrop of Fundamental Similarity)”]. *Filologiia: nauchnye issledovaniia*, no. 4 (16), 2014, pp. 354–368. DOI: 10.7256/2305-6177.2014.4.13430 (in Russ.)

12. Gogotishvili, L.A. "Sootnoshenie mezhdu polifonicheskim romanom M. Bakhtina i muzykalnoi polifoniei (zamechaniia k probleme)" ["The Relation Between Mikhail Bakhtin's Polyphonic Novel and Musical Polyphony"]. *Voprosy filosofii*, no. 3, 2019, pp. 142–156. (in Russ.)

13. Gozenpud, A. *Dostoevskii i muzyka* [*Dostoevsky and Music*]. Leningrad, Muzyka Publ., 1971. 175 p. (in Russ.)

14. Dostoevsky, F.M. *Poln. sobr. soch.: 30 t.* [*Complete Works in 30 Vols.*] Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (in Russ.)

15. Evdokimova, Iu.K. *Mnogogolosie srednevekovia. X-XIV veka.* [*The Medieval Polyphony*]. Istoriia polifonii [History of Polyphony], issue 1, Moscow, Muzyka Publ., 1983. 454 p. (in Russ.)

16. Zakharov, V.N. "Khudozhestvennaia antropologiia Dostoevskogo" ["Dostoevsky's Poetic Anthropology"]. *Problemy istoricheskoi poetiki* [*Problems of Historical Poetics*], 2013, pp. 150–164. (in Russ.)

17. Irenaeus of Lyon. *Oblichenie i oproverzhenie lzheimennogo znaniia (Protiv eresei)*. Kniga tretia. [*Five Books Against Heresies*. Book Three]. Azbuka very. azbyka.ru/otechnik/Irinej_Lionskij/protiv-eresej/3 (accessed 06 Apr. 2021) (in Russ.)

18. Losev, A.F. *Estetika Vozrozhdeniia* [*The Aesthetics of the Renaissance*]. Moscow, Mysl Publ., 1978. 623 p. (in Russ.)

19. Miuller, T.F. *Polifoniia: Uchebnik* [*Polyphony: Student's Book*]. Moscow, Muzyka Publ., 1989. 335 p. (in Russ.)

20. Petrova, G. "Posviashchenie 'Fantasticheskoi simfonii' Gektora Berlioza Nikolaiu I. Uspekh ili neuspekh?" ["Hector Berlioz's *Symphonie Fantastique* and its Dedication to Nicholas I. Success or Failure?"] *Muzyka v kulturnom prostranstve Evropy-Rossii. Sobytiia, lichnost, istoriia* [*Music in the Cultural Space of Europe-Russia. Events, Personality, History*], Saint Petersburg, Rossiiskii institut istorii iskusstv Publ., 2014, pp. 104–118. (in Russ.)

21. Potapova, N. "Stsenograf prevratilsia v rezhissera" ["Stage Designer Turned Director"]. *Belcanto.ru*, 6 May 2013, www.belcanto.ru/13050601.html (accessed 06 Apr. 2021) (in Russ.)

22. Serov, A.N. *Izbrannye stati 2 t.* [*Selected Articles in 2 Vols.*] Moscow; Leningrad, Gosmuzizdat Publ., 1950. 627 p. (in Russ.)

23. Stepanian, K.A. *Shekspir, Bakhtin i Dostoevskii. Geroi i avtory v bolshom vremeni.* [*Shakespeare, Bakhtin, and Dostoevsky: Characters and Authors in Great Time*]. Moscow, Global Kom: Iazyki slavianskoi kultury Publ., 2016. 296 p. (in Russ.)

24. Tarasova, N.A. "Faustovskaia stsena v romane Dostoevskogo 'Podrostok'" ["The Faustian Scene in Dostoevsky's Novel *The Adolescent*"]. *Russkaia literatura*, no. 1, 2010, pp. 171–187. (in Russ.)

25. Tarasova, N.A. *Problemy tekstologii Dostoevskogo: roman "Podrostok" i "Dnevnik pisatelia" za 1876–1877 gg.* [*Problems of Dostoevsky's Textual History:* The Adolescent *and* A Writer's Diary *for the Years 1987–1877*]. Dr. Hab. Thesis. Moscow, 2011. (in Russ.)

26. Tikhomirov, B.N. "Dostoevskii i ego personazhi v teatralnykh kreslakh, na kontsertakh i v uveselitelnykh zavedeniiakh. 1837–1849 (iz materialov k entsiklopedicheskomu spravochniku 'Peterburg Dostoevskogo')" ["Dostoevsky and His Characters in Theaters, at Concerts, and Recreational Establishments. 1837-1849 (From the Materials for the *Dostoevsky's St. Petersburg* Encyclopedic Guidebook)"]. *Neizvestnyi Dostoevsky*, no. 4, 2019, pp. 5–56. DOI: 10.15393/j10.art.2019.4241 (in Russ.)

27. Tonchuk, P.O. “Polifonicheskii roman Dostoevskogo (v kontseptsii M.Bakhtina) i fuga: opyt sravnitelnogo analiza” [“Dostoevsky’s Polyphonic Novel (As Conceptualized by Mikhail Bakhtin) and the Fugue: An Attempt at Comparative Analysis”]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kulturologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, no. 5 (43), 2014, pp. 184–188. (in Russ.)

28. Shakespeare, William. *Sobranie sochinenii 8 t.* [*Collected Works in 8 Vols.*] Moscow, Iskusstvo Publ., 1960 (in Russ.)

29. *Analecta hymnica medii avii. XXI. Cantiones et muteti.* Leipzig, O.R. Reisland, 1895. 226 p. (in Latin)

30. Barbier, Jules, and Michel Carré. *Faust. Opéra en cinq actes.* Paris, Michel Lévy frères, Libraires-éditeurs, 1859. 72 p. (in French)

31. Gounod, Charles. *Faust* [video; 1985 staging; directed by Ken Russell, conducted by Erich Binder, Wiener Staatsopera Orchestra]. *YouTube*, 11 Nov. 2012, www.youtube.com/watch?v=M-ff-moJUJVU (accessed 06 Apr. 2021) (in French)

32. Morson, Gary Saul. “Gogol’s Parables of Explanation: Nonsense and Prosaics”. *Essays on Gogol. Logos and the Russian Word.* Susanne Fusso, Priscilla Meyer, eds. Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1992, pp. 203–239. (in English)

33. Novikoff, Alex J. *The Medieval Culture of Disputation: Pedagogy, Practice, and Performance*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2013. 336 p. (in English)

34. Perotin. “Viderunt Omnes” [audio; performed by The Hilliard Ensemble]. *YouTube*, 15 Feb. 2015, www.youtube.com/watch?v=fPZrMpFnygw (accessed 06 Apr. 2021) (in Latin)

35. Philippus Cancellarius. “Quisquis Cordis et Oculi” [audio; performed by Universalia in Re]. *YouTube*, 7 Dec. 2011, www.youtube.com/watch?v=jcbxCy-Uqes (accessed 06 Apr. 2021) (in Latin)

36. Schönberg, A. “Variations. Op. 31” [audio; Chicago Symphony Orchestra conducted by Daniel Barenboim]. *YouTube*, 14 Sep. 2016, www.youtube.com/watch?v=iL1XzH6gpAY (accessed 06 Apr. 2021)

Статья поступила в редакцию 10.04.2021
Одобрена после рецензирования 20.04.2021
Принята к публикации 21.04.2021
Дата публикации: 25.06.2021

The article was submitted 10 Apr. 2021
Approved after reviewing 20 Apr. 2021
Accepted for publication 21 Apr. 2021
Date of publication: 25 Jun. 2021

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 2 (14).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (14), 2021.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2)+85.103
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-116-127



© 2021 Е.В. Степанян-Румянцева
Московский государственный институт культуры, Химки, Россия

Образы-двойчатки и их функция в тексте «Подростка»

© 2021 Elena V. Stepanian-Rumyantseva
Moscow State Institute of Culture, Khimki, Russia

Didymous and Their Function in the Text of *The Adolescent*

Информация об авторе: Елена Владимировна Степанян-Румянцева, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы, Московский государственный институт культуры, ул. Библиотечная, д.7, 141406, г. Химки; Москва, Россия.

https://orcid.org/0000-0002-2175-1386.

E-mail: estepanian@ya.ru

Аннотация: в статье говорится о повторяющихся деталях, ситуациях и лицах в тексте романа Ф.М. Достоевского «Подросток». Для обозначения таких повторов автор статьи пользуется термином «двойчатки», не строго академическим, но введенным в литературное употребление О. Мандельштамом. Этот термин охватывает все повторения, создающие необычную «густоту» текста «Подростка».

Привлекает внимание, что нередко подобные повторы сближают в романе неравноценные элементы, фигуры и ситуации разных масштабов. То есть повторы и создают романный ритм, скрепляющий текст как целое, и придают ему неровный, переменчивый характер.

Особая «перенаселенность» романа, многочисленность дублирующих друг друга персонажей, густота письма, свойственная данному тексту, должны отобразить замысел Достоевского – создать картину «беспорядка», нравственного и социального разброда, водворившегося в пореформенной России. Но именно через беспорядок главного героя, Аркадия Долгорукого, а за ним читателя ведет главная авторская идея: охваченная лихорадкой обновления, Россия должна

восстановиться на каких-то новых и твердых основаниях. Обрести «благообразие» (ключевое слово романа) – и решающую роль в этом процессе сыграют подростки, люди, открытые будущему, из которых «созидаются поколения».

Ключевые слова: двойчатки, дублеты, повторяющиеся детали, роман «Подросток», беспорядок, благообразие, ритм.

Для цитирования: *Степанян-Румянцева Е.В.* Образы-двойчатки и их функция в тексте «Подростка» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал, 2021. № 2 (14). С. 116-127. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-116-127

Information about the author: Elena V. Stepanian-Rumyantseva, Ph.D. in Philology, Associate professor, Department of Literature, Moscow State Institute of Culture, 7 Bibliotechnaya St., 141406 Khimki, Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0002-2175-1386.

E-mail: estepanian@ya.ru

Abstract: The article focuses on repeating details, situations, and characters in Fyodor Dostoevsky's novel *The Adolescent*. To define such repetitions, the author of the present article uses the term *dvoichatka* (didymous), which is not a strictly academic definition, having been introduced in literary usage by Osip Mandelstam. This term encompasses all duplications that form the odd "density" of the text of *The Adolescent*. It is of note, that sometimes such repetitions align unequal elements, figures, and situations of very different scopes. Hence, these duplications create the rhythm of the novel, bonding the text as a whole and rendering it an uneven, shifting nature. The explicit "overcrowding" of the novel, the array of duplicating characters, and the density of the style, inherent to this particular text, all reflect Dostoyevsky's intention to present a picture of "disorder" – the moral and social disarray that prevailed in post-reform Russia. However, precisely through the disorder of the main character, Arkady Dolgoruky, the reader is directed by the principal idea of the writer: Russia, seized by a rush into renewal, shall re-establish itself on a new and solid foundation. It shall attain prudence (the keyword of the novel) and the foremost role in this process will be played by adolescences, who are open to the future and from whom, according to Dostoyevsky, "generations are formed".

Keywords: didymous, doubles, repeating details, *The Adolescent*, disorder, prudence, rhythm.

For citation: Stepanian-Rumyantseva, E.V. "Didymous and Their Function in the Text of *The Adolescent*". *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (14), 2021, pp. 116-127. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-116-127 (In Russ.)

And as for me, I love his furious amusement – His language meaningless and salty-sweet, Those lovely couplings of colluding sounds… Those pearly bivalves that I fear to pry apart.
И звуков стакнутых прелестные двойчатки...
О. Мандельштам

Предметом этой статьи являются повторяющиеся детали и ситуации, дублирующие друг друга персонажи в тексте романа Ф.М. Достоевского «Подросток». Для обозначения таких повторов я воспользовалась термином «двойчатки», не строго академическим, но введенным в литературное употребление О. Мандельштамом, емким и выразительным. Этот термин охватывает все повторения, создающие необычную «густоту» текста «Подростка». Два брака Версилова и две его семьи; неоднократно совершающиеся (иногда одновременно друг с другом) самоубийства; центральные и маргинальные герои, играющие схожие роли в сюжете романа (напр., генеральша Ахмакова и Лидия Ахмакова); удвоение одноименных героев (молодой и старый князья Сокольские); второстепенные действующие лица с идентичными характеристиками (Дарзан, Тришатов); персонажи, мимолетно участвующие в сюжете, но отмеченные одной и той же портретной характеристикой как объединяющей их чертой.

Привлекает внимание, что нередко подобные повторы сближают неравноценные элементы, фигуры и ситуации разных масштабов. Так, генеральша Ахмакова – роковая любовь Версилова, главная героиня, Лидия Ахмакова, которой Версилов также предлагал свою руку, даже не появляется как действующий персонаж, о ней лишь упоминается. Две семьи Версилова несопоставимы друг с другом с точки зрения моральной значимости его «аристократического» – и «демократического», почвенного браков. Несопоставимы и образы детей, происходящих от этих союзов. То есть повторы и создают романный ритм, скрепляющий текст как целое, и придают ему неровный, переменчивый характер.

Несомненно, особая «перенаселенность» романа, многочисленность дублирующих друг друга персонажей, густота письма, свойственная данному тексту, должны отобразить замысел Достоевского – создать картину «беспорядка», нравственного и социального разброда, водворившегося в пореформенной России. Но в то

же время повествователь и главный герой, Аркадий Долгорукий, проходит путь, который приведет его и читателя к пониманию главной авторской идеи: охваченная лихорадкой обновления, Россия должна преодолеть беспорядок и восстановиться на каких-то новых и твердых основаниях. Обрести «благообразие» (ключевое слово романа) – и решающую роль в этом процессе сыграют подростки, люди, открытые будущему, из которых, по слову автора, «созидаются поколения».

***

Начнем с общеизвестного. Первоначально роман «Подросток» должен был именоваться «Беспорядок» – автором подразумевался идейный, нравственный, социальный, бытовой беспорядок, обрушение и смешение некогда «красивых форм» бытия (выражение из текста романа) в разночинной пореформенной России. Материал романа – его язык, повествовательный ритм, подбор деталей, вообще его текстовые особенности – зеркало, отражающее эту идею, ее воплощение, а также воплощение в высшей степени трудного авторского замысла.

Читатель романа погружается в некую взволнованную стихию. Поверхность текста подернута стилевой рябью. Неутомимо ветвящийся сюжет (и сюжет «идейный», и сюжет в собственном смысле слова) динамизирует текст изнутри, поднимает его глубинные слои[1]. Читателю предстоит пережить художественный «шторм», – и в этом шторме умудриться следовать за мыслью автора.

Если сопоставлять со стихийными проявлениями мир этого романа Достоевского, то нельзя не вспомнить об оброненном Т.А. Касаткиной определении: «вязкий» текст (метафора не водная, скорее почвенная). Это свое определение исследовательница пояснила: таким этот текст Достоевского представляется под особым углом зрения, когда мир идей романа перед читателем медлит раскрыться.

---

[1] Можно сказать, что в каком-то смысле то стихийное впечатление, которое производит текст «Подростка», может быть связано с идеей «живой жизни», существенной для понимания романа. Современный исследователь характеризует ее так: «Еще одно качество живой жизни – ее неуловимость, свобода, неприспособляемость к государственным нуждам, периферийность, маргинальность <...> Эта неуловимость живой жизни проявляется в рассуждениях Версилова, где все играет и противоречит само себе <...>» [Кунильский, 2019, с. 122]. Периферийность и маргинальность – употребляем эти понятия без негативных акцентов – можно отнести к массе персонажей и ситуаций «Подростка», как бы призванных передать в этом романе не только «беспорядок», но и многообразие, кипение жизни.

Но так или иначе это определение очень удачно, очень емко: текст чуть ли не на протяжении всего чтения представляется и вправду вязким[2].

Такая вязкость во многом обеспечивается «перенаселенностью» романа, его специфической теснотой. Это – не роман, а коммунальная квартира с массой персонажей (в том числе исчезающе малых, малозначительных), с распыленным сюжетом, с разбросом сюжетных ответвлений[3]. Иначе, наверное, и быть не могло: мы начали с того, что роман первоначально должен был называться «Беспорядок», и вот сама фактура текста нам этот беспорядок являет. «Подросток» – роман о сословиях русского общества (достаточно вспомнить о пестром составе «случайного семейства» Версиловых-Долгоруких), сословиях, которые отныне существуют «врозь», иерархия оседает, превращаясь в смешение[4]. Причем внутри каждого из сословий в свою очередь нет единства, «все упрело и все упрели» [Достоевский, 1972–1990, т.8, с. 315], по слову Достоевского; недаром главный герой стремится уединиться, в этом – его

[2] Об одном из проявлений такой словесной вязкости хорошо заметил В.Н. Захаров. Рассуждая об идеях, владеющих главными героями, он говорит: «Почему у нее (идеи. – *Е. С.*) столько разных имен: “миллион”, “угол”, “скорлупа”, “игра”, “женщины”, “письмо”, “документ”, “университет”, и все названия – метафоры? Что общего в именных знаках идеи: Ротшильд, скиталец и “последний европеец” Версилов, русский странник Макар Долгорукий? Почему “уклонения” и “замещения” оказываются образами той же идеи?» [Захаров, 2013, с. 392].

[3] Заметим – хотя у нас и нет сейчас возможности погрузиться в эту интересную тему – что специфическую «тесноту», «вязкость» тексту романа сообщают те бесчисленные взаимосвязи, которые существуют между героями (что не противоречит одиночеству или стремлению к нему, «уединенности», «углу», в котором находятся многие персонажи, начиная с самого Аркадия Долгорукого). Вообще «Подросток» – это роман треугольников, как любовных, так и не-любовных. В такие («треугольные») взаимоотношения вовлечены все главные герои романа: Версилов – Макар Иванович – Аркадий, Версилов – Макар Иванович – мама, Версилов – мама – генеральша Ахмакова, Версилов – Аркадий – генеральша, Версилов – генеральша – Бьоринг, Версилов – мама – Лидия Ахмакова, генеральша – старый князь – Анна Андреевна, молодой Сокольский – Лиза – Анна Андреевна, молодой Сокольский – Лиза – генеральша и т.д. Заметим, что густоту и хитросплетенность взаимодействий персонажей увеличивает то обстоятельство, что нередко эти треугольные конструкции оказываются смежными. Один и тот же персонаж то и дело оказывается участником самых разных комбинаций. (Следует добавить, что треугольник, между прочим, – самая динамичная геометрическая фигура.)

[4] Р.Г. Назиров отмечал схожую повествовательную густоту в романе «Идиот» следующим образом: «Сюжет “Идиота” отягощен остатками отвергнутых планов <...> Отсюда такое огромное количество “нестреляющих ружей” <...> и брошенных на полдороге образов <...> Лишь постепенно, по мере приближения к финалу, фабула как бы “очищается” от случайного, пробивается к свету, словно стройный молодой побег дерева» [Назиров, 2010. С. 249]. Отметим, что текст «Подростка» представляется куда более густо написанным, чем текст «Идиота».

стартовая идея (сюжет и посвящен тому, как Аркадий Долгорукий с этой идеей расстается).

Но в то же время в романе есть начала, формирующие его единство. Сейчас мы не будем говорить о его идейных скрепах; поговорим о куда более скромных, служебных, «подчиненных» вещах.

Одно из сильных средств, обеспечивающих такое единство, – дублирование деталей, мотивов, сюжетных событий, персонажей. Подчеркнем: эта статья – не о теме двойничества, так очевидно присутствующей в романе Достоевского «Подросток». С двойничеством сюжет настоящей работы связан, но отнюдь ему не идентичен. Эти родственные темы означают в тексте романа разное и функционируют в нем по-разному.

Казалось бы, многочисленные «двойчатки», дубли, повторы (речь о них ниже), должны создавать в тексте ощущение устойчивости, спокойной симметрии. Но это не совсем так. Часто – и мы постараемся показать это – дублирующая фигура или ситуация оказывается более мелкой, чем фигура первого ряда или центральная сюжетная ситуация. В каких-то случаях они различаются не только масштабом и сюжетной значимостью, но и моральной акцентировкой. То есть: двойные детали не равноценны друг другу, они схожи *при своем несходстве.* Они создают ритм повествования, но и его перепады тоже. Ритм «Подростка» беспокойный и неровный; но это ритм. (Если угодно, перед нами – движущийся орнамент. Он состоит из групп повторяющих друг друга, но не совершенно идентичных элементов, и прошивает текст насквозь.)

Такое не ново в искусстве. Подобные образы-двойчатки мы встречаем и у Шекспира. Ситуацию Гамлета, сына-сироты, лишенного отцовского наследия, дублируют линии Лаэрта и молодого Фортинбраса, трагедию Лира, оскорбленного дочерьми, – ситуация Глостера-отца и его изверга-бастарда. Дублирование мотива необходимо, чтобы показать, как, несмотря на уникальность главного конфликта и исключительный масштаб центральной фигуры происходящее с главным героем распространено в человечестве. Но только ли в этом дело? Вот Фортинбрас – он единственный, кто оказался вне требований кровной мести, не подчинился им. Владения его отца были отняты Гамлетом-старшим, но он не мстит, а, явившись в финале туда, где все завалено трупами, *мирно наследует павшим благодаря самому ходу вещей, а не личной пронырливости, вероломству или насилию.* То есть Фортинбрас – гость из будущего, фигура,

придающая особый перспективизм шекспировскому полотну, а также и композиционно и нравственно его завершающая. (О том, что Фортинбрас – человек высшего порядка, чем большинство павших, говорит его великодушие: он приказывает, чтобы Гамлета, сына врага, несли к месту погребения на копьях «четыре капитана». То есть оказывает Гамлету не только воинские, но императорские почести[5].) Фортинбрас по-новому, с новых высоких позиций осмысляет происшедшее. В этом – перспектива трагедии. Следовательно, двойчатки не только задают ритм тексту, но в иных случаях могут выводить его на новый этический и эстетический уровень[6].

В данном случае мы говорим не о прямых влияниях на Достоевского, а о существенности повторов. Понятно, что в «Подростке» это реализуется Достоевским непохоже ни на кого, совершенно по-своему.

Отложим разговор о самой масштабной «двойчатке», состоящей из равносильных романных величин – Версилова и Макара Ивановича. Это разговор особенный. Поговорим о деталях другого рода.

Вот, вероятно, исходная двойчатка, неочевидная, но как бы положенная на виду: случайные собеседники Аркадия Долгорукого, введенные в заблуждение его фамилией, интересуются, не князь ли он. Герой воспринимает это как посягательство посторонних людей на его самость; призрак дублера-князя его бесит. Он – *не* князь, *не* дворянин, он – Подросток, внесословная фигура в романе о русских сословиях и об их будущем. И все же о нем упорно спрашивают, – мол, не князь ли. Далее. Когда завязывается барский роман Версилова с крепостной, в качестве возможного дублирующего варианта рассматривается его несостоявшаяся связь с Анфисой Сапожковой.

---

5 Мы отдаем себе отчет в существовании иных – и авторитетных – мнений по поводу этой фигуры. [Степанян, 2016, с. 78]

6 Возьмем другой пример, более ранний и художественно гораздо более элементарный. Я имею в виду бретонский «Роман о Тристане и Изольде» (автор – аноним). Там есть вставочный эпизод о Ривалене и Горжолене, воспроизводящий сюжет главных героев, Тристана и Изольды, но как бы в уменьшенном масштабе (та же беззаконная любовь и гибель любовников). Зачем это дублирование? С нравственной целью – показать, как пало человечество и как распространены преступления против супружеской верности? Нет, дело не в этом. Уменьшенная проекция трагических главных героев, причем расположенная ближе к концу романа, дает эффект прямой перспективы: подобие главных героев, данное в отдалении, сообщает плоскостному сюжету (с отсутствием психологических мотивировок, с разрывами и зияниями между событиями) эффект некоторой глубины. Быть может, дублирующие образы и ситуации родственны вставочным сюжетам, в которых дополнительно раскрывается какой-то существенный аспект главной темы произведения.

Этот дублет профанный, по ряду причин совершенно невозможный, контрастный исходной ситуации романа (Версилов и Софья Андреевна). И нужен он именно как фон, чтобы изначально оттенить неординарность «мамы» как таинственной, находящейся в тени, но, может быть, главной героини книги.

Далее – уже куда более яркие повторы, как существенные, так и малозначительные. Два брака Версилова, от каждого из которых у него по двое детей. В аристократическом браке – сын и дочь, молодые авантюристы, готовые ради достижения своих целей на многое. В «почвенном», демократическом браке с Софьей Андреевной – сын и дочь, искренние, любящие, оступающиеся, страдающие.

Далее. Аркадий на квартире у Васина становится невольным свидетелем (отчасти и причиной) самоубийства бедной Оли[7]. Другое, идейное самоубийство (в нем есть общее с самоубийством Кириллова из «Бесов») происходит почти параллельно – с собой кончает «уязвленный идеей» Крафт. Не исключено, что отравилась фосфорными спичками малозаметная Лидия Ахмакова. Четвертое самоубийство бегло упомянуто в самом конце – le grand dadais, кутила-приятель Тришатова, мучающийся от тупика, в котором оказался, убивает себя. Эти самоубийства в романном плане, так сказать, «неравноценны»: ложная, и при этом трагическая, великодушная идея Крафта, отчаяние Оли сюжетно несоразмерны с двумя другими. Зачем тогда эта перекличка, этот зеркальный коридор со все умаляющимся изображением?

И таких дублей, повторим, очень и очень много. Эпизодический Дарзан, прокутившийся аристократ-маргинал, встреченный Аркадием у князя Сокольского-младшего, предсказывает деклассированного обаятельного Тришатова, который в нужную минуту спасет героев, то есть сыграет знаменательную роль в развитии сюжета. (Даже физические характеристики – юность и внешнее изящество – сближают этих персонажей.) Стоит ли за таким повтором какая-то прагматическая – с авторской точки зрения – причина? Ведь поче-

---

7 В статье Е.В. Сарычевой, посвященной театральной постановке романа «Подросток», есть фраза: «В спектакле <...> не давалось понятие о том, что именно должно соединить людей и призвать их к ответу за себя лично и за любого другого человека» [Сарычева, 256]. Между тем ответственность Аркадия за самоубийство бедной Оли – очевидная вещь. Поневоле приходит мысль: не потому ли так «перенаселен» этот текст, что этим косвенно показано: бесчисленные связи между людьми – необходимость, и нельзя пренебречь ни одной из них?

му-то Достоевскому канувшего Дарзана нельзя было с самого начала заменить существенным Тришатовым?

Лидия Ахмакова дублирует, хотя и очень отдаленно и слабо, генеральшу Ахмакову. Версилов по разным причинам – из отвлеченного, головного сострадания в первом случае и из-за исступленной страсти во втором – готов был жениться на той и на другой.

Упоминаются два контрастных, но находящихся рядом в кабинете Версилова фотопортрета: Версилов показывает Аркадию дагерротипы «мамы», Софьи Андреевны, и покойной Лидии Ахмаковой. Первый одухотворен, выразителен и воплощает «главную идею, характерную мысль» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 371] (это для Достоевского – сущность истинного портрета) русской женственности, другой – воплощение доведенной до вырождения породистости, тупикового аристократизма. Первый – большой, второй – малого формата (это тоже имеет значение.) А между тем портреты «двух жен» Версилова (истинной, хоть невенчанной, и несостоявшейся) контрастны, но предельно сближены, существуют в одном пространстве, рассматриваются не по отдельности, разрозненно, а в один и тот же момент повествования.

Князья Сокольские появляются в двух изводах, и это отчего-то необходимо автору, хотя тут же Достоевский оговаривается, что родства между ними почти что нет. Отчего же это имя дублируется? Не для того ли, чтобы описать, какую параболу совершил древний род, какое падение (в двух вариантах: преступно безвольный молодой князек и впавший в детство старый князь) переживает коренная аристократия?

Вообще список повторов, названных нами «двойчатками», можно продолжить, доходя, так сказать, до самых границ сюжета. В романе (совсем на периферии повествования) действуют двое рябых: рябой сосед-чиновник на квартире у Аркадия, всегда угрюмо оспаривающий хозяина квартиры Петра Ипполитовича с его россказнями; рябой авантюрист, порывающий с зависящим от него Ламбертом. Функция этих проходных в романе персонажей схожа: оба одергивают зарвавшихся собеседников, сбивают с них гонор, ставят на место[8]. Оба являются и исчезают: один – почти моментально, другой – поучаствовав в интриге со старым князем. (Их удвоение

[8] Непостижимо пристрастие автора к такой повторяющейся портретной черте. Что за тревожная рябь, в самом деле, вдруг прошла по изображениям третьестепенных персонажей?

в романе представляется вообще непостижимым. Сходство налицо, различие – только в мере участия в событиях. Видимо, важна была именно зеркальность изображения. И более того. Всматриваясь в текст, мы замечаем, что «рябь» пробегает и по другим лицам: та же физическая характеристика – и у квартирного хозяина Петра Ипполитовича, и у grand dadais Андреева[9].)

Далее. Аркадия в детстве избивают и унижают два француза – хозяин пансиона Тушар и соученик Ламберт. Тушар уходит в прошлое, Ламберт появляется в разгар событий и играет активно отрицательную, провокационную злодейскую роль.

Главный герой вспоминает два эпизода из своего детства, связанные с матерью: один – светлый, церковный, младенческий; другой – гораздо более развернутый отроческий, пронизанный горечью и сознанием вины. Опять дублирование и опять контраст.

То капитальную, важнейшую, то мимоходную, акцентную роль играют письма, упоминаемые в романе. Дискредитирующее письмо генеральши, которым владеет Аркадий, вокруг него организуется интрига. Письмо, переданное главному герою Крафтом: в нем подтверждаются наследственные претензии князей Сокольских. Версилов, узнав о письме, признает эти претензии, проявляет свое великодушие. Роль письма тут третьестепенная, читатель вскоре почти забывает о нем. Затем – оскорбительное письмо Версилова Ахмаковой, готовящее кульминацию романа; оно только маскирует истинное чувство героя. Его функцию можно оценить как ситуационную, умеренно-важную. И, наконец, эпического размаха, с историософскими обобщениями, итожащее все сказанное в романе заключительное письмо-эпилог Николая Семеновича[10] с его замечательной формулировкой «случайное семейство», с его гулкой заключительной фразой: «<...> из подростков созидаются поколения» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 455].

[9] Если уж упоминать об этом персонаже, то в высшей степени странным является то, что его зовут Николай Семенович (!), т.е. так, как зовут героя-резонера, чье письмо является эпилогом романа «Подросток». Разумеется, это, в общем, мизерное обстоятельство может быть объяснено авторской забывчивостью. Предположим, имя-отчество были заготовлены заранее, фонетический образ этого имени был существен для автора, и вот – спешка, ошибка памяти, и имя появляется на страницах романа в двух изводах. Но появившись в тексте, закрепившись в нем, случайность становится неслучайной, особым образом в нем функционирует, незаметно участвует в ритмически-орнаментальном «сшивании» материала произведения.

[10] Герой-невидимка, не участвующий в сюжете, но судящий все и всех, в нем участвующих, третейский судья происходящего не только в романе, но в современной истории.

Подобные повторы при несоразмерности составляющих пару (а то и ряд) элементов вносят в повествование перспективизм, расширяют и углубляют его. Но не только это. Повторим сказанное в начале: дублирующие элементы задают повествованию ритм, то есть динамическое и объединяющее начало. Ритм этот беспокойный, напоминающий живой, а не механический ритм прибоя, – волны следуют друг за другом, но не копируют друг друга, они разные по силе, по своему влажному следу на песке.

Существует понятие ритмической амплитуды (величина колебания ритмических единиц, то есть в нашем случае текстовых деталей, перпендикулярная ритмической направленности, здесь – направленности сюжета. В изобразительном искусстве, например, функцию ритмической амплитуды определяет масштаб.) Нечто подобное мы наблюдаем в тексте «Подростка»: ритм, динамику повествования обеспечивают разномасштабные, но дублирующие друг друга подробности, так изобильно представленные в романе. Они вольно чередуются, их перекличка наполняет собой пространство произведения. Такой ритм – одно из средств единения этого трудного текста. Из которого в конечном счете вырастает фигура гостя из будущего – Подростка, повзрослевшего сына старой России. Того, условно говоря, «Фортинбраса», за которым, как надеялся Достоевский, будущее, внесословного героя, который мог бы воскресить лучшее, что было выработано прежней русской жизнью.

Список литературы

1. Достоевский, 1972 –1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

2. Захаров, 2013 – *Захаров В.Н.* Имя автора Достоевский. М.: Индрик, 2013. 455 с.

3. Кунильский, 2019 – *Кунильский А.Е.* Тема «жизни» в русской литературе XIX века и у Достоевского. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2019. 148 с.

4. Назиров, 2010 – *Назиров Р.Г.* О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. Уфа: Уфимский полиграфкомбинат, 2010. 407 с.

5. Сарычева, 2010 – *Сарычева Е.В.* «Подростковое» воплощение романа Ф.М. Достоевского «Подросток» в российском театре // Достоевский и современность. Материалы XXIV Международных Старорусских чтений 2009 года. Великий Новгород, 2010. С. 250-259.

6. Степанян, 2016 – *Степанян К.А.* Шекспир, Бахтин и Достоевский. М.: Глобал Ком, 2016. 292 с.

References

1. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii v 30 tomakh* [*Complete Works in 30 Vols.*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

2. Zakharov, V.N. *Imia avtora Dostoevskii* [*Author's Name Dostoevsky*]. Moscow, Indrik Pub., 2013. 445 p. (In Russ.)

3. Kunilsky, A.E. *Tema "zhizni" v russkoi literature XIX veka i u Dostoyevskogo* [*The Theme of "Life" in Russian 19th-Century Literature and Dostoevsky*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk University Publishing House, 2019. 148 p. (In Russ.)

4. Nazirov, R.G. *O mifologii i literature, ili Preodolenie smerti* [*About Mythology and Literature, or Overcoming Death*]. Ufa, Ufimskii poligrafkombinat Publ., 2010. 407 p. (In Russ.)

5. Sarycheva, E.V. "'Podrostkovoe' voploshchenie romana F.M. Dostoevskogo 'Podrostok' v rossiiskom teatre" ["An 'Adolescential' Portrayal of F.M. Dostoyevsky's Novel *The Adolescent* in the Russian Theatre"]. *Dostoevskii i sovremennost'* [*Dostoyevsky and Modernity*], Materials of the XXIV International Soirees in Staraya Russa 2009, Veliki Novgorod, 2010, pp. 250–259. (In Russ.)

6. Stepanian, K.A. *Shekspir, Bakhtin i Dostoyeskii* [*Shakespeare, Bakhtin, and Dostoevsky*]. Moscow, Global Kom Publ., 2016. 292 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 11.03.2021
Одобрена после рецензирования 08.04.2021
Принята к публикации 11.04.2021
Дата публикации: 25.06.2021

The article was submitted 11 Mar. 2021
Approved after reviewing 08 Apr. 2021
Accepted for publication 11 Apr. 2021
Date of publication: 25 Jun. 2021

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 2 (14).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (14), 2021.



Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0+80+159.99
ББК 83.3(2=411.2)+80+83.3
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-128-150

© 2021. Н.А. Тарасова
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург, Россия

Творческие дневники Достоевского: роман «Подросток»

© 2021. Natalia A. Tarasova
Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences,
Saint Petersburg, Russia

Dostoevsky's Creative Diaries: *The Adolescent*

Информация об авторе: Наталья Александровна Тарасова, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, наб. Макарова, 4, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-8775-1434
E-mail: nsova74@mail.ru

Аннотация: Работа посвящена проблемам текстологического исследования черновых рукописей романа «Подросток», в частности – вопросам установления текста и исправлению исследовательских ошибок прочтения рукописи, а также изучению творческого процесса писателя и особенностей формирования романного замысла на стадии черновых набросков к тексту. На материале рукописного текста устанавливаются и анализируются связи «Подростка» с неосуществленным замыслом Достоевского «Житие великого грешника», а также с пушкинскими и лермонтовскими мотивами, имевшими значение для творческого метода Достоевского в период работы писателя над романом «Подросток».

Ключевые слова: Достоевский, Лермонтов, Пушкин, «Подросток», «Житие великого грешника», текстология, творческая история произведения.

Для цитирования: *Тарасова Н.А.* Творческие дневники Достоевского: роман «Подросток» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал, 2021. № 2 (14). С. 128-150. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-128-150

Information about the author: Natalia A. Tarasova, D.Sc. in Philology, Leading Researcher, Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, 4 Makarova emb., 199034 Saint Petersburg, Russia.

https://orcid.org/0000-0002-8775-1434

E-mail: nsova74@mail.ru

Abstract: The work deals with the textual study of rough manuscripts of the novel *The Adolescent*, specifically the correction of publisher's errors in reading the manuscripts, together with the study of Dostoevsky's creative process and the shaping of the concept of the novel in the phase of rough drafts. The article analyzes the connections between *The Adolescent* and Dostoevsky's unrealized plan for *The Life of a Great Sinner*, as well as Pushkin and Lermontov's motifs that were important for Dostoevsky's creative method during the his work on the novel *The Adolescent*.

Keywords: Dostoevsky, Lermontov, Pushkin, *The Adolescent*, *The Life of a Great Sinner*, textual criticism, creative history of a work of art.

For citation: Tarasova, N.A. "Dostoevsky's Creative Diaries: *The Adolescent*". *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (14), 2021, pp. 128-150. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-128-150 (In Russ.)

«Подросток» выделяется из ряда поздних романов Достоевского степенью сохранности источников текста. По сравнению с «Преступлением и наказанием» или, к примеру, «Братьями Карамазовыми», сохранился большой объем рукописей, содержащих записи к «Подростку» и отражающих разные стадии творческой работы автора над романным замыслом, от набросков до связного чернового и белового текста. В данной статье рассматриваются отдельные вопросы текстологического изучения этого большого материала.

Во-первых, это проблема точного прочтения чернового текста и его аутентичной публикации. На данный момент существуют два издания подготовительных материалов к «Подростку» – в редакции А.С. Долинина [Литературное наследство, т. 77, далее – *ЛН*] и 30-томного академического собрания сочинений [Достоевский, 1972–1990,

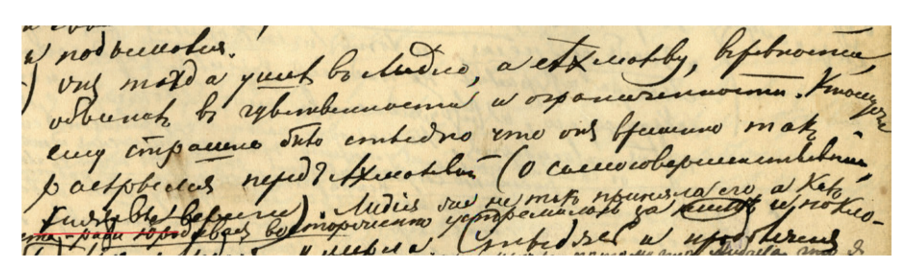
т. 16, далее – *ПСС*]. Одна из задач нашего времени – исследовать рукописное наследие Достоевского, исправив допущенные публикаторами ошибки чтения рукописей и тем самым уточнив понимание авторского текста. Приведем несколько примеров такой работы (см. также: [Тарасова, 2020]).

В публикациях подготовительных материалов к «Подростку» следующая запись отражена неверно (разночтение с рукописным источником выделено жирным шрифтом):

ЛН: «Он тогда ушел в Лидию, а Ахмакову, в ревности, обвинил в чувственности и ограниченности. К тому же ему страшно было стыдно, что он временно так раскрылся перед Ахмаковой (о самосовершенствовании, **сняли вы вериги**)» [Литературное наследство, с. 282].

ПСС: «ОН тогда ушел в Лидию, а Ахмакову, в ревности, обвинил в чувственности и ограниченности. К тому же ему страшно было стыдно, что ОН временно так раскрылся перед Ахмаковой (о самосовершенствовании, **“сняли вы вериги?”**)» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 259].

Рукопись: «Онъ тогда ушелъ въ Лидію, а Ахмакову, въ ревности, обвинилъ въ чувственности и ограниченности. Ктомуже ему страшно было стыдно что онъ временно такъ раскрылся передъ Ахмаковой (о самосовершенствованіи, **Князевы вериги**)»[1].



Илл. 1

Вариант публикаций – не совсем понятное «сняли вы вериги», причем в *ПСС* это выражение дополнено вопросительным знаком и взято в кавычки, то есть, по сравнению с рукописным источником, полностью изменен синтаксический рисунок текста. Достоевский, как видим, написал нечто другое: «Князевы вериги». На это прочте-

1 РГАЛИ. Ф. 212. 1. 11. Л. 24.

ние указывают и слитное написание первых семи букв (одно слово, а не два), и графические признаки букв «к» (обычно имеющей в почерке писателя укрупненное начертание в начале слова) и «з» (с подстрочной петлей). В словах «Князевы вериги» отражен фабульный ход: из окончательного текста следует, что о «веригах» Версилова Подросток узнает от старого князя Сокольского [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 32]. Образ «вериг» становится одной из постоянных характеристик Версилова, «вериги» упоминаются в диалогах Версилова с Подростком [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 175, 378] и с Ахмаковой [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 415]. В контексте указанных диалогов образ «вериг» приобретает символическое, многоплановое значение. С одной стороны, он подчеркивает двойственность фигуры Версилова, на что указывают, например, слова Подростка: «Как же вас называют после этого христианином <...> монахом с веригами, проповедником? не понимаю!» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 175]; слова самого Версилова: «Оставим это, друг мой; а "вериги" мои – вздор; не беспокойся об них» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 379]. С другой стороны, «вериги» – это и выражение тоски о Боге [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 378], в которой «русскому европейцу» трудно признаться, и именно в этом значении «вериги» становятся метафорой испытания души.

О «веригах» говорится в другом месте рукописи, также неверно прочитанном.

ЛН: «*Он* догадывается, что надо работать над собой, смирять себя и что это стоит безмерного труда. И вот он возлагает на себя долг – самосовершенствовани**е** и рад ему, и в восторге... выбирает **сплошные** вериги» [Литературное наследство, с. 401].

ПСС: «ОН догадывается, что надо работать над собой, смирять себя и что это стоит безмерного труда. И вот он возлагает на себя долг – самосовершенствовани**е** и рад ему, и в восторге... выбирает **сплошные** вериги» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 406–407].

Рукопись: «ОНЪ догадывается, что надо работать надъ собой, смирять [сво]{себя}[2] и что это стоитъ безмѣрнаго труда. И вотъ онъ возлагаетъ на себя долгъ – самосовершенствованi**я** и радъ ему, и въ восторгѣ... {выбираетъ **смѣшные** вериги}»[3].

---

2 При цитировании рукописей в квадратных скобках приводится вычеркнутый Достоевским текст, в фигурных скобках — вписанный.

3 РГАЛИ. Ф. 212. 1. 11. Л. 82.

Илл. 2

Выражение «сплошные вериги» звучит странно; нарушение лексической сочетаемости не свойственно стилю Достоевского, отличающемуся точностью определений. Кроме того, в прилагательном есть признаки буквы «ѣ». Ошибка чтения возникла потому, что на эту букву накладываются соседние начертания – подстрочный штрих от буквы «ш» в слове «самосовершенствованiя» строкой выше и заглавная «Ч» в слове «Чувства» строкой ниже. В результате буква «ѣ» слабо просматривается, а начальное «см» перед ней напоминает «сп» со штрихом над буквой «п» (однако данная буква, даже в случае появления над ней штриха, имеет в почерке Достоевского несколько иное начертание, с более плавным скруглением основных линий).

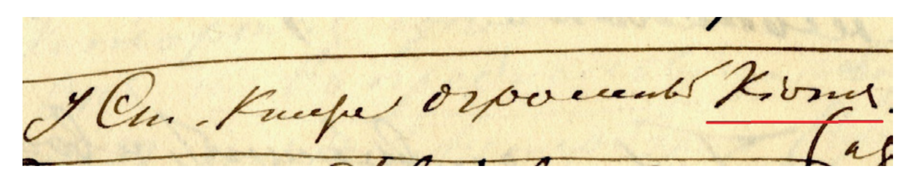
В печатном тексте романа есть тематическое соответствие черновой записи – в девятой главе третьей части, где Версилов рассказывает Аркадию о первой встрече с Ахмаковой: «Потом наступил один странный период: он вдруг задался одною странною мыслью: мучить себя дисциплиной, “вот той самой, которую употребляют монахи. Ты постепенно и методической практикой одолеваешь свою волю, начиная с самых смешных и мелких вещей, а кончаешь совершенным одолением воли своей и становишься свободным”. Он прибавил, что у монахов это – дело серьезное, потому что тысячелетним опытом возведено в науку» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 385]. Здесь, по-видимому, под «смешными и мелкими вещами» подразумеваются именно «вериги» как форма «одоления воли».

Еще один пример неточной расшифровки публикаторами черновой заметки Достоевского:

ЛН: «У ст. князя огромный **кот**. Друг мой, j’aime le bon dieu (и заплакал)» [Литературное наследство, с. 229].

ПСС: «У Ст<арого> Князя огромный **кот**. “Друг мой, j’aime le bon dieu” (и заплакал)» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 195].

Рукопись: «У Ст. Князя огромный **кіотъ**: Другъ мой j’aime le bon Dieu[4] (и заплакалъ)»[5].



Илл. 3

Ошибочное прочтение дало записи новый смысл, не имеющий никакого отношения к сказанному автором. В окончательном тексте романа повторяется та же характеристика старого князя Сокольского, которая содержится в рукописи: «Князь был очень религиозен и чувствителен. В кабинете его висел огромный киот с лампадкой» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 24].

Другая проблема, возникающая при текстологическом исследовании рукописных источников, связана с установлением связи конкретных записей с романным замыслом. Большинство записей к художественным замыслам писателя, как известно, сосредоточено в рабочих тетрадях, где, помимо таких набросков, содержатся и публицистические заметки, записи бытового содержания и т. д. Все эти материалы оказываются в едином пространстве, и исследователям не всегда ясно, как разграничивать некоторую часть из них, что относить к собственно художественным замыслам, что к ним не относится. Возникает вопрос и о том, какое место в авторском замысле занимают те или иные записи.

В тетради 1874–1875 гг., где содержится часть черновых набросков к роману «Подросток», есть запись от 22 марта <1875 г.>[6], в которой Достоевский размышляет о собственном творчестве (см. также: [Литературное наследство, с. 342-343; Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 329-330]). Эти материалы, находясь в контексте других записей к роману «Подросток», не имеют вроде бы отношения непосредственно к разработке романных образов, так как

4 я люблю Бога (*фр.*).

5 РГАЛИ. Ф. 212. 1. 11. Л. 101.

6 РГАЛИ. Ф. 212. 1. 11. Л. 68–68 об.

представляют собой скорее ответ автора на критику, причем критику не только уже напечатанной части романа «Подросток», но и других произведений. То есть это заметки, возникшие как следствие рецепции творчества. Как часть романа они воспринимаются благодаря заголовку «Для предисловия» (соответственно, к этому произведению), хотя само предисловие к «Подростку» так и не было написано. Среди набросков есть запись, имеющая к роману непосредственное отношение:

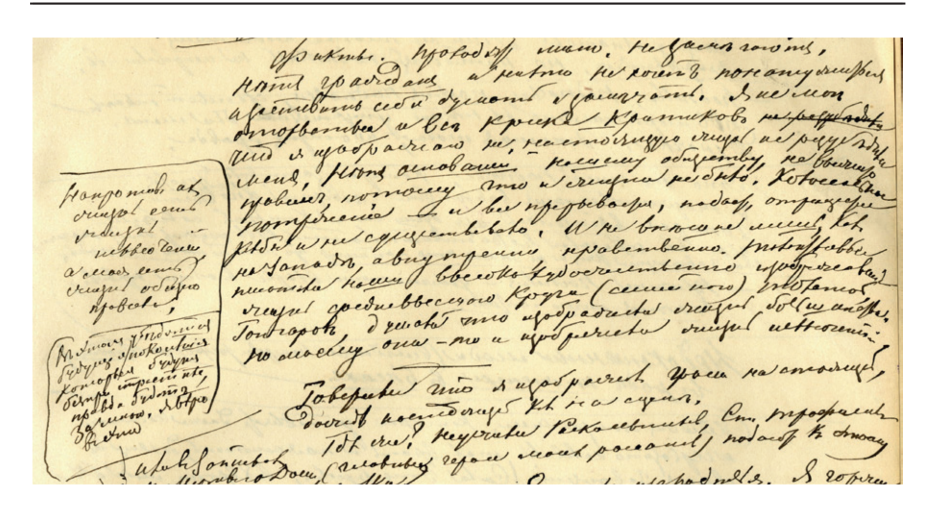
«Говорятъ что Оля не достаточно объяснила для чего она повѣсилась. Но я для глупцовъ не пишу»[7].

Будучи, казалось бы, вторичными по отношению к процессу создания и развития романного замысла, эти записи многое поясняют в нем. Здесь Достоевский говорит о своем восприятии творчества, фактически указывая на одну из важнейших характеристик собственного творческого метода:

«Факты. Проходятъ мимо. Не замѣчаютъ. Нѣтъ гражданъ и никто не хочетъ понатужиться и заставить себя думать и замѣчать. Я не могъ оторваться и всѣ крики критиковъ [не разубѣдили] что я изображаю не настоящую жизнь не разубѣдили меня. Нѣтъ основанiй нашему обществу, не выжито правилъ, потому что и жизни не было. Колоссальное потрясенiе – и все прерывается, падаетъ, отрицается какъ бы и не существовало. И не внѣшне лишь, какъ на Западѣ, а внутренне, нравственно. Талантливые писатели наши высокохудожественно изображавшiе жизнь средневысшаго круга (семейнаго) Толстой, Гончаровъ, думали что изображали жизнь большинства. По-моему они-то и изображали жизнь исключенiй. {Напротивъ ихъ жизнь есть жизнь исключенiй, а моя есть жизнь общаго правила. Въ этомъ убѣдятся будущiя поколѣнiя которыя будутъ безпристрастнѣе, правда будетъ за мною. Я вѣрю въ это}»[8].

7 РГАЛИ. Ф. 212. 1. 11. Л. 68. Достоевский здесь отвечает критику «Одесского вестника», обвинившему писателя в «незнании <...> подлинной жизни» (см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 17, с. 336, 349-350]).

8 РГАЛИ. Ф. 212. 1. 11. Л. 68.



Илл. 4

Достоевский объясняет здесь свой интерес к реальности, к фактам, подчеркивая предельную значимость самой взаимосвязи художественного творчества и общественных взглядов автора. При этом писатель замечает, что «впервые вывелъ настоящаго человѣка <u>Русскаго большинства</u> и впервые разоблачилъ его уродливую и трагическую сторону»:

«Трагизмъ состоитъ въ сознанiи уродливости. Всѣ Герои начиная съ Сильвiо и героя нашего времени до Князя [В]{Б}олконскаго и Левина, суть только представители мелкаго самолюбiя, которое “нехорошо”, “дурно воспитаны” “могутъ исправиться” потому что есть прекрасные примѣры (Саксъ въ Полинькѣ Саксъ, тотъ Нѣмецъ въ Обломовѣ, Пьеръ Безуховъ, откупщикъ въ Мертвыхъ Душахъ) [и что они тольк]

Но это потому что они выражали не болѣе какъ поэты <*вариант под строкой*: герои> мелкаго самолюбiя. Только я одинъ вывелъ трагизмъ подполья, состоящiй въ страданiи, въ самоказни, въ сознанiи лучшаго и въ невозможности достичь его и главное въ яркомъ убѣжденiи этихъ несчастныхъ что и всѣ таковы, а стало быть не стоитъ и исправляться. [Что]

Что можетъ поддержать исправляющихся? Награда, вѣра? Награды не отъ кого, вѣры не въ кого? Еще шагъ отсюда, и вотъ крайнiй развратъ, преступленiе (убiйство) тайна»[9].

[9] РГАЛИ. Ф. 212. 1. 11. Л. 68.

Илл. 5

Эти записи, во-первых, отражают специфику творческого метода, для которого особое значение обретают факты и их художественное осмысление, во-вторых – демонстрируют целостность творческого процесса Достоевского. Почти дословные суждения мы обнаруживаем в более раннем письме к Н.Н. Страхову от 26 февраля (10 марта) 1869 г., то есть после завершения романа «Идиот»: «В каждом нумере газет Вы встречаете отчет о самых действительных фактах и о самых мудреных. Для писателей наших они фантастичны; да они и не занимаются ими; а между тем они действительность, потому что они *факты*. Кто же будет их замечать, их разъяснять и записывать? Они поминутны и ежедневны, а не *исключительны*» [Достоевский, 1972–1990, т. 29, кн. 1, с. 19]. Другие аспекты анализируемого наброска получают развитие позднее в «Дневнике писателя» (см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 39-40]).

В наброске Достоевский раскрывает те идеи и указывает на те образы, которые имеют значение для романа «Подросток». Слова «подпольный» и «самолюбие» звучат в романном тексте и порождают определенный смысловой контекст.

Определение «подпольный» появляется всего один раз – в автохарактеристике главного героя:

«Была ли во мне злоба? Не знаю, может быть, была. Странно, во мне всегда была, и, может быть, с самого первого детства, такая черта: коли уж мне сделали зло, восполнили его окончательно, оскорбили до последних пределов, то всегда тут же являлось у меня неутолимое желание пассивно подчиниться оскорблению и даже пойти вперед желаниям обидчика <…> Я знаю, что товарищи смеются и презирают меня за это, отлично знаю, но мне это-то и любо: “Коли захотели, чтоб я был лакей, ну так вот я и лакей, хам – так хам и есть”. Пассивную ненависть и **подпольную** злобу в этом роде я мог продолжать годами» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 268].

Слово «самолюбие» встречается неоднократно, причем интересно то, что в большинстве случаев оно также является характеристикой, которую Подросток дает самому себе:

«<…> но я вдруг преглупо вскипел и вскочил с места: прилив выделанной гордости, совершенно бессмысленной; всё от **самолюбия**» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 34].

«– Я сам знаю, что я, может быть, **сброд всех самолюбий** и больше ничего, – начал я, – но не прошу прощения» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 53].

«<…> страдало и **мелочное самолюбие**: проигрыш унижал меня перед князем, перед Версиловым, хотя тот ничего не удостоивал говорить, перед всеми, даже перед Татьяной, – так мне казалось, чувствовалось» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 230].

В одном случае это характеристика, данная Подростком Версилову:

«Но какая же, однако, ненависть в его сердце к этой женщине даже доселе! И какая же, должно быть, драма произошла тогда между ними и из-за чего? Конечно из **самолюбия**! *Версилов ни к какому чувству, кроме* ***безграничного самолюбия****, и не может быть способен!*» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 226].

В оценочном смысле это слово применено Подростком по отношению к Васину:

«Я называю это страшною теоретичностью и совершенным незнанием жизни, происходящим от **безмерного самолюбия**» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 329].

Встречается оно также в словах Подростка о молодом князе Сокольском:

«Я вдруг слишком ясно увидел, что **самолюбие** его было страшно поражено вчерашним отказом Анны Андреевны» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 250].

И в монологе Версилова, когда тот говорит о Софье Андреевне:

«О, как она была несчастна, когда я требовал от нее вначале, когда она еще была так хороша, чтобы она рядилась. Тут было и **самолюбие** и еще какое-то другое оскорблявшееся чувство: она понимала, что никогда ей не быть барыней и что в чужом костюме она будет только смешна» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 382].

Наконец, слово появляется в характеристике Макара Ивановича, произнесенной также Подростком:

«Прежде всего привлекало в нем, как я уже и заметил выше, его чрезвычайное чистосердечие и **отсутствие малейшего самолюбия**; предчувствовалось почти безгрешное сердце» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 308].

Собранные вместе, эти романные цитаты указывают на ценностную систему, имеющую значение для автора и характеризующую его героев. Не случайно единственным персонажем, в котором подчеркивается отсутствие самолюбия, оказывается Макар Долгорукий, а самолюбие в этом контексте становится антонимом чистосердечия, отсутствия греха.

«Чистое сердце» – образ библейский. Чистосердечие как безгреховность – тема Книги Притчей Соломоновых, где есть строки: «Кто может сказать: “я очистил мое сердце, я чист от греха моего?”» (Притч. 20:9). Ср. в 50-м псалме: «Сердце чистое сотвори во мне, Боже, и дух правый обнови внутри меня» (Пс. 50:12) – и, наконец, известные слова из Нагорной проповеди Христа: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» (Мф. 5:8)[10].

Этот же романный контекст, образуемый понятиями «подполье» и «самолюбие», – те сцены, в которых Подросток рефлексирует по поводу своих поступков и мыслей, – раскрывает смысл сказанного Достоевским в черновике о «трагизме подполья», заключающемся

[10] См. также: Лк. 8:15, 1 Пет.1:22, 1 Тим.1:5, 2 Тим.2:22, Евр.10:22.

в осознании человеком греховной природы, в «страдании» и «самоказни», в «сознании лучшего и в невозможности достичь его». Таким образом, черновая заметка для романного предисловия содержит ключевые для «Подростка» темы и указывает на их библейский, литературный и фактологический контекст.

Возвращаясь к началу записи, заметим, что в черновиках к «Подростку» есть и другие примеры, когда «факты» становятся и своего рода строительным материалом в развитии замысла, и предметом осмысления:

«– Чтобы не дѣлать романъ слишкомъ отвлеченнымъ, надо ввести нѣсколько пріѣзжихъ земцевъ»[11].

«(NB.NB. О томъ что застрѣлить женщину если она не соглашается фельетонъ Суворина Ноября 3, № 303.)»[12].

Очевидно стремление автора соединить жизнь и художественную реальность – первая запись показывает попытки ввести в роман темы, представляющие общественный интерес, во втором случае видим те условия, которые нередко определяют возникновение и развитие творческого замысла, – прежде всего, это газетная хроника. А.С. Долинин называет упомянутый в черновике фельетон Суворина источником замысла «последней сцены романа: покушения Версилова на убийство Ахмаковой и на самоубийство» [Долинин, 1947, с. 102-103]. Но в то же время романный сюжет строится на свободе творческого вымысла при осмыслении тем и образов, на что указывают авторские вопросы в рукописи о том, как дальше развивать *характеры* и как определить *фабулу*:

«Можетъ быть подростокъ махнетъ рукою и думаетъ что это легкій человѣкъ и художникъ (до образовъ) –

– РАЗВИТЬ –»[13].

«NB. Весь вопросъ: Вѣренъ ли характеръ и твердо ли сталъ передъ авторомъ»[14].

«NB Роль подростка? NB»[15].

«NB! Въ каждой главѣ знать главную точку и только объ ней. Недосказанность»[16].

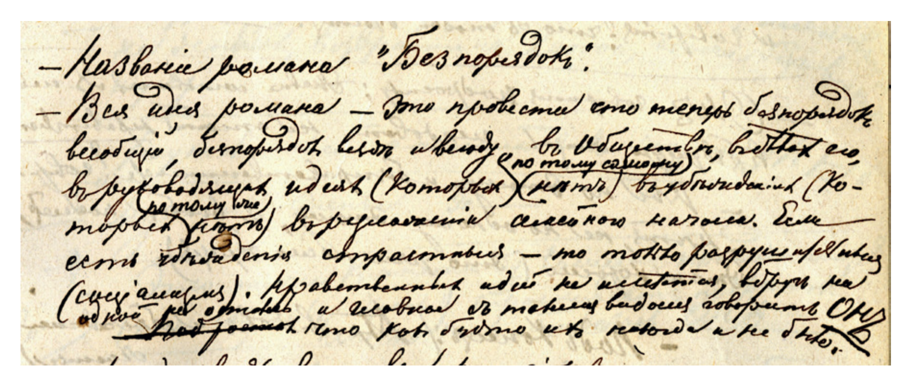
---

[11] РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 58.
[12] РГАЛИ. Ф. 212. 1. 11. Л. 100 об.
[13] РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 65.
[14] РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 68.
[15] РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 75.
[16] РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 115.

Особый вопрос в рукописном тексте – *определение идеи*. Черновые материалы отражают авторские попытки сформулировать *идею романа* и в ее контексте – *идею героя*:

«– Названiе романа “Безпорядокъ”.

– Вся идея романа – это провести что теперь безпорядокъ всеобщій, безпорядокъ вездѣ и всюду, въ Обществѣ, въ дѣлахъ его, въ руководящихъ идеяхъ (которыхъ {по тому самому} нѣтъ) въ убѣжденiяхъ (которыхъ {по тому же} нѣтъ) въ разложенiи семейнаго начала. Если есть убѣжденiя страстныя – то только разрушительныя (соцiализмъ). {Нравственныхъ идей не имѣется, вдругъ ни одной не осталось и главное съ такимъ видомъ говоритъ ОНЪ [Подростокъ] что какъ будто ихъ никогда и не было}»[17].



Илл. 6

«{Идея} Подростокъ попадаетъ въ дѣйствительную жизнь изъ моря идеализма (своя идея). Всѣ элементы нашего общества обступили его разомъ. Своя идея не выдержала и разомъ поколебалась. Отъ того тоска. Но по мрачности и мизантропiи побѣжденнымъ себя не считаетъ смотритъ свысока. Всѣхъ обвиняетъ, и рѣшается пойти противъ всѣхъ законовъ»[18].

«– Поэма въ Подросткѣ и въ идеѣ его, или лучше сказать – въ Подросткѣ единственно какъ въ носителѣ и изобрѣтателѣ своей идеи»[19].

17 РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 93.

18 РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 170.

19 РГАЛИ. Ф. 212. 1. 13. С. 1.

«NB NB. Сперва опредѣлить о своей идеѣ и о характерахъ а потомъ планъ всего романа событіе за событіемъ»[20].

Длительным и трудным становится выбор *формы повествования*. Создавая роман «Подросток», Достоевский выбирает форму повествования от имени героя:

«(– 12 Августа.) ВАЖНОЕ РАЗРѢШЕНІЕ ЗАДАЧИ.

Писать отъ себя. Начать словомъ: Я.

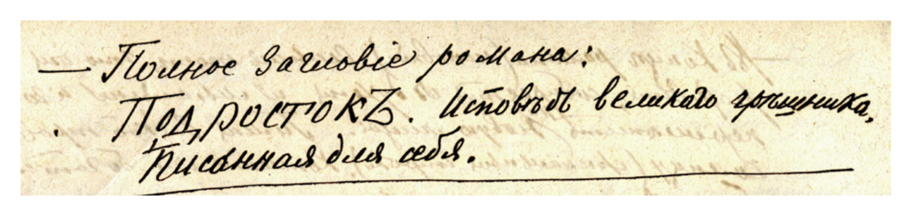
“Исповѣдь великаго грѣшника; для себя”.

Мнѣ девятнадцать лѣтъ <*вариант над строкой*: двадцатый годъ>, а я уже великій грѣшникъ»[21].

«– Полное заглавіе романа:

ПОДРОСТОКЪ. Исповѣдь великаго грѣшника.

Писанная для себя»[22].


— Полное заглавіе романа:
Подростокъ. Исповѣдь великаго грѣшника.
Писанная для себя.

Илл. 7

«Обдумывать разсказъ отъ Я. Много выгоды; много свѣжести, типичнѣе выдается лицо подростка. Милѣе. Лучше справлюсь съ лицомъ, съ личностью съ сущностью личности»[23].

«NB 31 Августа. Фактическое изложеніе отъ Я подростка неоспоримо сократитъ растянутость романа, если съумѣю»[24].

«Отъ Я – и оригинальнѣе и больше любви, и художественности болѣе требуется, и ужасно смѣло, и короче и легче расположеніе и яснѣе характеръ подростка, какъ главнаго лица, и смыслъ идеи, какъ причины съ которою начатъ романъ, очевиднѣе. Но не надоѣстъ ли эта оригинальность читателю, выдержитъ ли это Я читатель на 35 листахъ? И, главное, основныя мысли романа – могутъ ли быть натурально и въ полнотѣ выражены 20-лѣтнимъ писателемъ?

<...>

20 РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 162.

21 РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 59.

22 РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 62.

23 РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 101.

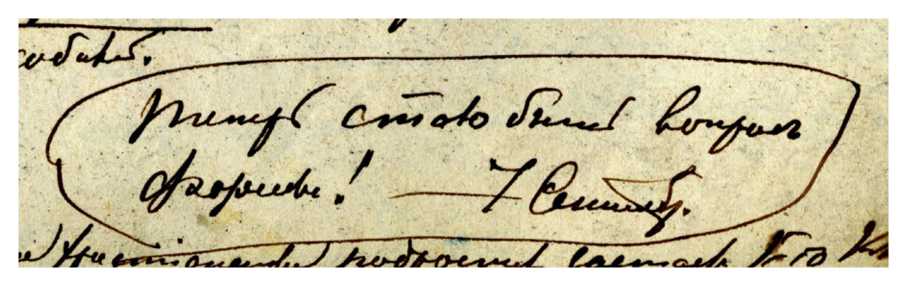
24 РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 108.

– Если отъ Я, то придется меньше пускаться въ развитіе идей, которыхъ подростокъ естественно не можетъ передать такъ, какъ они были высказаны, а передаетъ только суть дѣла»[25].

«– Отъ Я именно тѣмъ оригинальнѣе, что подростокъ можетъ пренаивно перескакивать въ такіе анекдоты и подробности, по мѣрѣ своего развитія и неспѣлости, какіе [уже] не возможны правильно ведущему свой разсказъ автору»[26].

«И потомъ: Онъ можетъ въ разсказѣ отъ Я, писать какъ бы и отъ автора, рисуя бывшія сцены до него или безъ него»[27].

«Теперь стало быть вопросъ формы! –»[28].



Илл. 8

«– Если-же отъ автора, то необычайно трудно будетъ выставить передъ читателемъ причину: “почему подростокъ герой?” – и оправдать это»[29].

«Такимъ образомъ отъ Я само собою рѣшилось

14 Сентября. –»[30].

Особое значение приобретает в черновых записях установка на поэтичность изложения идей как необходимое условие творчества:

«Вообще больше поэзіи въ впечатлѣніяхъ. <...>

NB. Вообще будетъ чѣмъ занять Подростка до Ламберта. Поэтичнѣе»[31].

«И потомъ во 2й части онъ много разъ про идею (возводя ее въ поэтическую мысль передъ читателемъ)»[32].

[25] РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 118.
[26] РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 119.
[27] РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 123.
[28] РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 131.
[29] РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 171.
[30] РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 180.
[31] РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 83.
[32] РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 122.

Стремление к «поэзии в впечатлениях» определяется авторским отношением к проблеме творчества, основополагающей характеристикой которого видится *художественность*. Эта тема важна и для романов, и для «Дневника писателя» Достоевского, на страницах которого формируется отдельная линия повествования, посвященная литературно-критическим оценкам русской классики от Пушкина и Лермонтова до Островского и Льва Толстого.

В черновиках к роману «Подросток», как следует из приведенных примеров, имеется прямая отсылка к «Житию великого грешника», при этом в первой черновой записи – наброске к романному предисловию – упоминается «Герой нашего времени» Лермонтова, о нем же речь заходит и в «Житии», где есть такие строки:

«– × – Одинъ, но подробный психологическій анализъ, какъ дѣйствуютъ на ребенка произведенія писателей, н<а>п<римѣръ> Герой нашего времени»[33].

Отмечено, что интересовавшие Достоевского произведения нередко проводятся в его творчестве «сквозь сознание детского ума» [Гиголов, 1985, с. 72]. В данном случае, учитывая автобиографизм записей к «Житию», могли иметь значение юношеские впечатления самого писателя. Как указал В.Я. Кирпотин, Достоевский откликнулся на роман «Герой нашего времени» Лермонтова в письме брату Михаилу от 19 июля 1840 г. (где не названо произведение, но используются выражения из лермонтовского текста): «В самом деле как грустна бывает жизнь твоя, и как тягостны остальные ее мгновенья, когда человек, чувствуя свои заблужденья, сознавая в себе силы необъятные, видит, что они истрачены в деятельности ложной, в неестественности, в деятельности недостойной для природы твоей; когда чувствуешь, что пламень душевный задавлен, потушен Бог знает чем; когда сердце разорвано по клочкам, и отчего? От жизни, достойной пигмея, а не великана, ребенка, а не человека» (см.: [Достоевский, 1972–1990, т. 28, кн. 1, с. 75; Кирпотин, 1960, с. 98]). По замечанию исследователя, «всё в этих строках соответствует мысли и настроению только что прочитанной книги Лермонтова. <...> Исповедь Достоевского сливается с исповедью Печорина. Могучая сила лермонтовского отрицания накладывает глубокую печать на формирующееся миросозерцание Достоевского» [Кирпотин, 1960, с. 98-99], см. также: [Журавлева, 1964].

33 РГБ. Ф. 93. I. 1. 4. С. 13.

Исследователи указывали на двойственность отношения Достоевского к Лермонтову: «Насколько высоко ценил он Лермонтова как поэтическую личность, настолько низко он ставил Печорина как тип» [Аллен, 1989, с. 35]. В «Дневнике писателя» за 1876 г. Достоевский говорит об отрицательном влиянии «дурных человечков, появлявшихся в литературных наших типах и заимствованных большею частию с иностранного», на русских читателей: «Вспомните: мало ли у нас было Печориных, действительно и в самом деле наделавших много скверностей по прочтении “Героя нашего времени”» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 39]. По мнению В.И. Левина, «ожесточение Достоевского против Печорина вполне закономерно, оно целиком – в духе времени»; писатель «видел в лермонтовском герое определенный широко распространившийся социальный тип»: «Черты “демона” и “лишнего человека” слились в Печорине, – так это представлялось Достоевскому, – каждое из этих начал было для писателя неприемлемым, более того, – с его точки зрения, оказывавшим самое что ни на есть тлетворное влияние на русское общество» [Левин, 1972, с. 145]. «Дневниковую» оценку Достоевского объясняют стремлением сознательно «умалить, “офельетонить” Печорина» в соответствии с предпринятой в «Дневнике писателя» критикой подражательности русской литературы и бездумных заимствований, каковыми, по мнению Достоевского, и были «дурные», «злые человечки» вроде лермонтовского героя [Лукпанова, 1980, с. 23], ср.: [Живолупова, 2020, с. 15-16]. В «Дневнике писателя» за 1877 г. Достоевский высказался о Лермонтове иначе, отметив в его творчестве возможность пушкинского «исхода», заключавшегося «в преклонении перед народной правдой» [Достоевский, 1972–1990, т. 26, с. 117]. Ср. с другим высказыванием Достоевского, записанным Е.Н. Опочининым в период 1879–1881 гг.: «<…> какое дарование! 25 лет не было, он уже пишет “Демона”. Да и все его стихи – словно нежная, чудесная музыка. Произнося их, испытываешь даже как будто физическое наслаждение. А какой запас творческих образов, мыслей удивительных даже для мудреца» [Беседы с Достоевским, 1936, с. 470-471], см. также: [Точиева, 1987].

Неоднократно отмечалась близость художественной философии Достоевского и Лермонтова. По определению Л.П. Гроссмана, «Лермонтов был <…> близок и дорог» Достоевскому «прежде всего, как совместитель непримиримых психологических антитез»:

«Добро и зло, кротость и мстительность, бесплодная влюбленность и мрачная страстность, иронический скептицизм и тоска по вере, пророческая уединенность и культ отваги до кровопролития – в этих началах, раздирающих всю лермонтовскую лирику, как бы кроется прототип вечной борьбы в сердце и творчестве Достоевского. Загадочная способность Лермонтова совмещать в себе влечения к Демону и к Богоматери предвещает грядущую в творчестве Достоевского вечную борьбу Содома и Мадонны» [Гроссман, 1919, с. 80], см. также: [Скафтымов, 1916]. Г.М. Фридлендер считал, что такое представление о душе человека как о «поле борьбы “священного” и “порочного” (или “добра” и “зла”, “идеалов” и “действительности”)» позволяло Лермонтову «мыслить внутренний мир своего героя антитетически», показывать его «в противоречиях света и тени» [Фридлендер, 1965, с. 37]. Лермонтовские образы оказываются родственны героям Достоевского: «Гениальное явление Печорина уже несет в зародыше будущие духовные осложнения философских мучеников Достоевского. Тип сильной личности, бесплодно растрачивающей свои огромные силы, является предвестием Ставрогина, Раскольникова, Версилова» [Гроссман, 1919, с. 81]. Это персонажи, которые, как лермонтовский герой, «являются носителями идеи своеволия и воплощают трагедию индивидуалистического сознания» [Осмоловский, 1981, с. 28]. Указанные черты присущи и великому грешнику, в характере которого проявляются «сильная страстная исключительность», «наклонность к безграничному владычеству и вера непоколебимая в свой авторитет» [Достоевский, 2013–2020, т. 9, с. 390-391). Кроме того, художественная структура «Героя нашего времени» могла оказать влияние на поэтику «Жития». По мысли Г.М. Фридлендера, Лермонтов отказался от «традиционной формы романа, спаянного единством авторского повествования и единством фабулы»: произведение построено как «цепь повестей», «объединенных личностью главного героя, но написанных от лица разных повествователей и сюжетно между собою не связанных» [Фридлендер, 1965, с. 42]. Эта композиционная модель оказывается в некоторой мере близка замыслу «Жития великого грешника», в том числе и в фактическом его отражении в последующих романах, – если иметь в виду не конкретного персонажа, а *художественный тип*, который исследует Достоевский. Именно поэтому и возникает этот черновой подзаголовок к роману «Подросток» – «Житие великого грешника».

Вместе с тем в черновых материалах к роману «Подросток» настойчиво повторяется имя Пушкина, связанное в данном случае именно с проблемой повествования и с «вопросом формы»:

«– “Пишу безъ слога”, или “Пишу разумѣется безъ слога, а только для себя”, или въ этомъ родѣ. Это въ серединѣ.

– Исповѣдь необычайно сжата (учиться у Пушкина)»[34].

«– Множество связныхъ и характерныхъ происшествій, хотя и эпизодныхъ и неотносящихся до романа, но какъ все въ свое время его поразившее, – для дѣйствительности, живости и правдоподобія»[35].

«– Такимъ образомъ самъ собою вырисовывается типъ юноши (и въ неловкости разсказа и въ томъ: “Какъ жизнь хороша” и въ необыкновенной серьозности характера. Художественность должна помочь. Но какъ въ повѣстяхъ Бѣлкина, важнѣе всего самъ Бѣлкинъ, такъ и тутъ прежде всего обрисовывается подростокъ).

<...>

ГЛАВНОЕ. Въ разсказѣ подростка, во многихъ случаяхъ, имѣетъ чрезвычайно веселый и даже радостный тонъ, который быстро переходитъ въ строгій, или въ страдающій съ слѣдующей главой, соображаясь съ описываемымъ событіемъ.

Задача ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ»[36].

«Форма, форма!

(простой разсказъ à la Пушкинъ)»[37].

«Тонъ таковъ.

Разсказъ н<а>прим<ѣръ> ЕГО отношеній къ Княгинѣ

...Они разстались врагами.

И вотъ въ какомъ положеніи засталъ дѣло Подростокъ – и т. д.

Т. е. à la Pouchkine – разсказъ обо всѣхъ лицахъ второстепенно.

Первостепенно лишь о подросткѣ, т. е. поэма посвящена ему, онъ герой»[38].

«– Короче писать. (Подражать Пушкину). –»[39].

---

[34] РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 59.

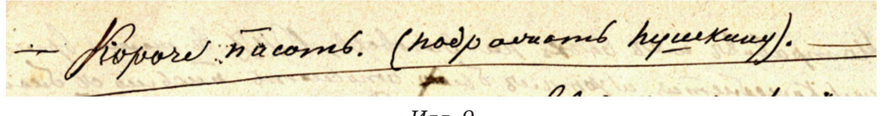
[35] РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 60.

[36] РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 61.

[37] РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 162.

[38] РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 168.

[39] РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. С. 190.



Илл. 9

По замечанию Т.А. Касаткиной, «хотя традиционное литературоведение склонно скорее противопоставлять тип творчества Пушкина и Достоевского, можно утверждать, что именно в области творческого метода Достоевский наследовал Пушкину, причем он оказался одним из немногих» [Касаткина, 2004, с. 99]. При этом «область их фундаментального совпадения – отношение к слову», которое определяется исследователем «как *смиренное*»: «...это как бы заведомое признание того, что слово умнее их, отсутствие всяких притязаний на обладание словом – обладание, которое предполагает возможность диктовать слову смысл, *нагружать* его смыслом по прихоти пользователя – или *ограничивать* его смысл, как бы полагая, что слово можно использовать в узко контекстуальном значении и что при этом вся полнота смысла, присущая слову, не будет вторгаться в локальный замысел автора» [Касаткина, 2004, с. 99]. В пушкинской манере письма Достоевский выделяет простоту, живость и правдоподобие. Данные определения близки к тому, о чем писал сам Пушкин: «Точность и краткость – вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей – без них блестящие выражения ни к чему не служат. Стихи дело другое (впрочем, в них не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно водится. С воспоминаниями о протекшей юности литература наша далеко вперед не подвинется)» [Пушкин, 1978, с. 12-13]. При разработке романного замысла определение тона и слога особенно важны для Достоевского в связи с выбором формы повествования от первого лица, тем более что роль повествователя отведена «юному отроку», чьи интонации, по мнению автора, не должны вызывать у читателя ощущение фальши.

Список литературы

1. Аллен, 1989 – *Аллен Л.* «Герой нашего времени» Лермонтова в художественном восприятии Достоевского // Аллен Л. Этюды о русской литературе. Л.: Худож. лит., 1989. С. 35-46.

2. Беседы с Достоевским, 1936 – Беседы с Достоевским. Записи и припоминания Е.Н. Опочинина / предисл. и примеч. Ю. Верховского // Звенья. М.; Л.: ACADEMIA, 1936. Т. 6. С. 454-494.

3. Гиголов, 1985 – *Гиголов М. Г.* Лермонтовские мотивы в творчестве Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л.: Наука, 1985. Т. 6. С. 64-72.

4. Гроссман, 1919 – *Гроссман Л.П.* Библиотека Достоевского: По неизданным материалам / с прил. каталога библиотеки Достоевского. Одесса: А.А. Ивасенко, 1919. 168 с.

5. Долинин, 1947 – *Долинин А.С.* В творческой лаборатории Достоевского: (История создания романа «Подросток»). Л.: Сов. писатель, 1947. 174 с.

6. Достоевский, 1972–1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

7. Достоевский, 2013–2020 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. и писем: В 35 т. СПб.: Наука, 2013–2020. Т. 1–9. (Издание продолжается).

8. Живолупова, 2020 – *Живолупова Н.В.* «Маскарад» Лермонтова в творчестве Достоевского 60–70-х гг. Мотив мщения // Достоевский и иные художественные миры. Нижний Новгород: Изд-во «Дятловы горы», 2020. С. 14-16.

9. Журавлева, 1964 – *Журавлева А.И.* Лермонтов и Достоевский // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1964. Т. 23. Вып. 5. С. 386-392.

10. Касаткина, 2004 – *Касаткина Т.А.* «Бедные люди» и «злые дети»: (Достоевский – наследник творческого метода Пушкина) // Достоевский и мировая культура. Альманах, 2004. № 20. С. 99-104.

11. Кирпотин, 1960 – *Кирпотин В.Я.* Ф.М. Достоевский. Творческий путь (1821–1859). М.: Гослитиздат, 1960. 607 с.

12. Левин, 1972 – *Левин В.И.* Достоевский, «подпольный парадоксалист» и Лермонтов // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1972. Т. 31. Вып. 2. С. 142-156.

13. Литературное наследство, 1965 – Литературное наследство. Т. 77. Ф.М. Достоевский в работе над романом «Подросток»: Творческие рукописи / публ. и комм. А.С. Долинина. М.: Наука, 1965. 519 с.

14. Лукпанова, 1980 – *Лукпанова Г.Г.* О преломлении одного лермонтовского мотива в романах Достоевского // Филологические науки. 1980. № 6. С. 22-27.

15. Осмоловский, 1981 – *Осмоловский О.Н.* Глава вторая. Идея личности и метод ее раскрытия в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Осмоловский О.Н. Достоевский и русский психологический роман. Кишинев: Штиинца, 1981. С. 27-43.

16. Пушкин – *Пушкин А.С.* О прозе // Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10 т. 4-е изд. Л.: Наука, 1978. Т. 7. С. 12-13.

17. Скафтымов, 1916 – *Скафтымов А.П.* Лермонтов и Достоевский // Вестн. образования и воспитания. 1916. Янв.–февр. С. 3-29.

18. Тарасова, 2020 – *Тарасова Н.А.* Текстологический анализ и новые факты истории текста (на материале рукописей Ф. М. Достоевского) // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал, 2020. № 2(10). С. 153-169.

19. Точиева, 1987 – *Точиева Х.Ш.* Лермонтов в творческом восприятии Ф.М. Достоевского // Кавказ и Россия в жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова: М-лы Всесоюзн. лермонтовской конференции, 27–29 сент. 1984 г. Грозный: Чеч.-Инг. кн. изд-во, 1987. С. 74-82.

20. Фридлендер, 1965 – *Фридлендер Г.М.* Лермонтов и русская повествовательная проза // Русская литература. 1965. № 1. С. 33-49.

References

1. Allen, L. "'Geroi nashego vremeni' Lermontova v khudozhestvennom vospriiatii Dostoevskogo" ["Lermontov's *An Hero of Our Time* in Dostoevsky's Artistic Perception"]. *Etiudy o russkoi literature* [*Studies on Russian Literature*], Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1989, pp. 35–46. (In Russ.)

2. Verkhovskii, Iu., editor. "Besedy s Dostoevskim. Zapisi i pripominaniia E.N. Opochinina" ["Conversations with Dostoevsky. Notes and Recollections by E.N. Opochinin"]. *Zven'ia*, vol. 6, Moscow-Leningrad, Academia Publ., 1936, pp. 454–494. (In Russ.)

3. Gigolov, M.G. "Lermontovskie motivy v tvorchestve Dostoevskogo" ["Lermontov's Motifs in Dostoevsky's Work"]. *Dostoevskii: Materialy i issledovaniya* [*Dostoevsky: Materials and Research*], vol. 6, Leningrad, Nauka Publ., 1985, pp. 64–72. (In Russ.)

4. Grossman, L.P. *Biblioteka Dostoevskogo: Po neizdannym materialam* [*Dostoevsky's Library: According to Unpublished Content*]. Odessa, A.A. Ivasenko Publ., 1919. 168 p. (In Russ.)

5. Dolinin, A.S. *V tvorcheskoj laboratorii Dostoevskogo: (Istoriya sozdaniya romana "Podrostok")* [*In Dostoevsky's Creative Laboratory: (The Story of the Creation of the Novel* The Adolescent*)*]. Leningrad, Sovetskii Pisatel' Publ., 1947. 174 p. (In Russ.)

6. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 t.* [*Complete Works: in 30 Vols.*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

7. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 35 t.* [*Complete Works and Letters: in 35 Vols.*]. Vols. 1-9. Saint Petersburg, Nauka Publ., 2013–2020. (In Russ.)

8. Zhivolupova, N.V. "'Maskarad' Lermontova v tvorchestve Dostoevskogo 60–70-h gg. Motiv mshcheniia" ["Lermontov's *Masquerade* in Dostoevsky's Work of the 60s and 70s. The Motive of Revenge"]. *Dostoevskij i inye khudozhestvennye miry* [*Dostoevsky and Other Artistical Worlds*], Nizhny Novgorod, "Diatlovy gory" Publ., 2020, pp. 14–16. (In Russ.)

9. Zhuravleva, A.I. "Lermontov i Dostoevskii" ["Lermontov and Dostoevsky"]. *Izvestiia AN SSSR. Seriia literatury i iazyka*, vol. 23, issue 5, 1964, pp. 386–392. (In Russ.)

10. Kasatkina, T.A. "'Bednye lyudi' i 'zlye deti': (Dostoevskij – naslednik tvorcheskogo metoda Pushkina)" ["'Poor People' and 'Evil Children': (Dostoevsky as the Heir to Pushkin's Creative Method)]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh*, no. 20, 2004, pp. 99–104. (In Russ.)

11. Kirpotin, V.Ia. *F.M. Dostoevskii. Tvorcheskii put' (1821–1859)* [*Fyodor Dostoevsky. Creative Biography (1821–1859)*]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1960. 607 p. (In Russ.)

12. Levin, V.I. "Dostoevskii, 'podpol'nyi paradoksalist' i Lermontov" ["Dostoevsky, the 'Underground Paradoxalist' and Lermontov"]. *Izvestiia AN SSSR. Seriia literatury i iazyka*, vol. 31, issue 2, 1972, pp. 142–156. (In Russ.)

13. *Literaturnoe nasledstvo* [*Literary Heritage*]. Vol. 77: *F.M. Dostoevskii v rabote nad romanom "Podrostok": Tvorcheskie rukopisi* [*Fyodor Dostoevsky at Work on the Novel* The Adolescent. *Manuscripts*]. Moscow, Nauka Publ., 1965. 519 p. (In Russ.)

14. Lukpanova, G.G. "O prelomlenii odnogo lermontovskogo motiva v romanah Dostoevskogo" ["About the Reflection of a Lermontov Motif in Dostoevsky's Novels"]. *Filologicheskie nauki*, no. 6, 1980, pp. 22–27. (In Russ.)

15. Osmolovskii, O.N. “Glava vtoraya. Ideya lichnosti i metod ee raskrytiia v romane Lermontova ‘Geroi nashego vremeni’” [“Chapter Two. The Idea of Personality and the Method of its Disclosure in Lermontov’s Novel *A Hero of Our Time*”]. *Dostoevskii i russkii psikhologicheskii roman* [*Dostoevsky and the Russian Psychological Novel*], Kishinev, Stinitsa Publ., 1981, pp. 27–43. (In Russ.)

16. Pushkin, A.S. “O proze” [“About Prose”]. *Sobranie sochinenii: v 10 t.* [*Collected Works: in 10 Vols.*], vol. 7, 4th ed., Leningrad, Nauka Publ., 1978, pp. 12–13. (In Russ.)

17. Skaftymov, A.P. “Lermontov i Dostoevskii” [“Lermontov and Dostoevsky”]. *Vestnik obrazovaniia i vospitaniia*, Jan–Feb 1916, pp. 3–29. (In Russ.)

18. Tarasova, N.A. “Tekstologicheskii analiz i novie fakty istorii teksta (na materiale rukopisei F.M. Dostoevskogo)” [“Textual Analysis and New Facts for a History of the Text (on the Material of F.M. Dostoevsky’s Manuscripts)”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2(10), 2020, pp. 153–169. (In Russ.)

19. Tochieva, H.Sh. “Lermontov v tvorcheskom vospriyatii F.M. Dostoevskogo” [“Lermontov in the Creative Perception of Fyodor Dostoevsky”]. *Kavkaz i Rossiya v zhizni i tvorchestve M.Iu. Lermontova* [*Caucasus and Russia in the Life and Works of Mikhail Lermontov*], Groznyi, Chech.-Ing. kn. izd-vo Publ., 1987, pp. 74–82. (In Russ.)

20. Fridlender, G.M. “Lermontov i russkaia povestvovatel’naia proza” [“Lermontov and Russian Narrative Prose”]. *Russkaia literatura*, no. 1, 1965, pp. 33–49. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 24.02.2021
Одобрена после рецензирования 05.03.2021
Принята к публикации 11.04.2021
Дата публикации: 25.06.2021

The article was submitted 24 Feb. 2021
Approved after reviewing 05 Mar. 2021
Accepted for publication 11 Apr. 2021
Date of publication: 25 Jun. 2021

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 2 (14).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (14), 2021.

Научная статья / Research Article
УДК 801.73
ББК 84(2Рос=Рус)1
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-151-171



© 2021. А.В. Отливанчик
Петрозаводский государственный университет, Петрозаводск, Россия

«Вышивание по чужой канве»: Достоевский – соавтор «Ответа на протест»

© 2021. Alexander V. Otlivanchik
Petrozavodsk State University, Petrozavodsk, Russia

"Embroidery on Someone Else's Canvas": Dostoevsky as Co-Author of the "Answer to a Protest"

Информация об авторе: Отливанчик Александр Владимирович, специалист Web-лаборатории, Петрозаводский государственный университет, пр. Ленина, д. 33, 185910, г. Петрозаводск, Россия.
https://orcid.org/0000-0001-6969-4045.
E-mail: AlexOt@yandex.ru

Благодарности: Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Проблемы текстологии публицистики Достоевского (1873–1881)» № 18-012-90029.

Аннотация: В статье исследуется проблема авторства «Ответа на протест», примыкающего к циклу очерков В.П. Мещерского «Письма вольнодумца» в еженедельнике «Гражданин». Сопоставляются и критически рассматриваются атрибуции «Ответа на протест», предпринятые В.А. Викторовичем (гипотеза об авторстве Ф.М. Достоевского) и Б.В. Федоренко (гипотеза об авторстве В.П. Мещерского). Анализируются документальные источники атрибуции статьи: гонорарная роспись «Гражданина», письмо Мещерского Достоевскому от 19 августа 1873 г., свидетельство Достоевского в редакционном примечании к «Ответу на протест» и др. В тексте «Ответа на протест» выделяются лексические единицы и синтаксические конструкции, характерные для публикаций Мещерского, Достоевского, а также равно присущие текстам обоих возможных

авторов статьи. Анализ содержания и стиля «Ответа на протест» (с привлечением документальных источников) позволяет считать статью результатом соавторства Достоевского с Мещерским, возникшего на основе правки и дополнения редактором «Гражданина» первоначальной авторской рукописи.

Ключевые слова: «Гражданин», В.П. Мещерский, «Ответ на протест», редактирование, соавторство, атрибуция, гонорарная роспись, стилистический анализ.

Для цитирования: *Отливанчик А.В.* «Вышивание по чужой канве»: Достоевский – соавтор «Ответа на протест» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал, 2021. № 2 (14). С. 151-171. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-151-171

Information about the author: Alexander V. Otlivanchik, Specialist, Web Laboratory, Petrozavodsk State University, 33 Lenin av., 185910 Petrozavodsk, Russia.

https://orcid.org/0000-0001-6969-4045.

E-mail: AlexOt@yandex.ru

Acknowledgments: The reported study was funded by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project no. 18-012-90029, "Problems of textology of Dostoevsky's journalism (1873–1881)".

Abstract: The article is dedicated to the question on the authorship of the "Answer to a Protest" which is adjacent to the cycle of essays by V.P. Meshchersky "Letters of a Freethinker" in the weekly journal "Grazhdanin" ("The Citizen"). The attributions of the "Answer to a Protest" undertaken by V.A. Viktorovich (Dostoevsky's authorship hypothesis) and B.V. Fedorenko (Meshchersky's authorship hypothesis) are compared and critically examined. The documentary sources for the attribution of the article are analyzed: the fee list of the journal "Grazhdanin", Meshchersky's letter to Dostoevsky dated August 19, 1873, Dostoevsky's testimony in the published note to the "Answer to a Protest", etc. In the text of the "Answer to a Protest" lexical units and syntactic constructions are typical for both Meshchersky's and Dostoevsky's publications, and equally inherent in the texts of both possible authors. The analysis of the content and style of the article (with the involvement of documentary sources) allows us to consider it as the result of a co-authorship between Dostoevsky and Meshchersky, arising from edits and additions made by the editor of the journal "Grazhdanin" on the original author's manuscript.

Keywords: "Grazhdanin" ("The Citizen"), V.P. Meshchersky, "Answer to a Protest", editing, co-authorship, attribution, fee list, stylistic analysis.

For citation: *Otlivanchik A.V.* "'Embroidery on Someone Else's Canvas': Dostoevsky as Co-Author of the 'Answer to a Protest'." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal,* no. 2 (14), 2021, pp. 151-171. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-151-171 (In Russ.)

В значительном массиве анонимных и псевдонимных публикаций еженедельника «Гражданин» за период редакторства Ф.М. Достоевского (январь 1873 г. – апрель 1874 г.) «еще сокрыты статьи, принадлежащие самому писателю», – констатировал в 1994 г. ведущий исследователь журнала В.А. Викторович [Сцена в редакции, 1994, с. 8]. Атрибуция неизвестных публикаций Достоевского в «Гражданине» (включающая определение степени участия писателя в подготовке этих текстов: единоличное авторство, соавторство или редакторская обработка) велась на протяжении многих десятилетий (работы Н.Ф. Бельчикова [Бельчиков, 1925], В.В. Виноградова [Виноградов, 1961, с. 487-555, 573-584], Г.Ф. Коган [Достоевский, 1971, с. 330], В.А. Викторовича [Викторович, 1984; Викторович, 2015; Викторович, 2019, с. 232-425; Достоевский, 1996; Сцена в редакции, 1994], Н.Ф. Будановой [Буданова, 1976], И. Зохраб [Zohrab, 2004] и др.). Исследования нередко сопровождались дискуссиями, спорами между учеными [Архипова, 1975; Туниманов, 1997, с. 187-189].

Дискуссионным остается, в частности, вопрос о возможной принадлежности перу Достоевского статьи «Ответ на протест. Письмо к редактору» [Гражданин, 1873, № 33] (подпись: *Вольнодумецъ О.*), примыкающей к серии очерков В.П. Мещерского «Письма вольнодумца» [Гражданин, 1873, №№ 25–28, 30–32, 35, 36] (подпись: *О.....*). Статья была приписана Достоевскому В.А. Викторовичем в 1984 г. [Викторович, 1984] и тогда же включена в раздел «Dubia» академического Полного собрания сочинений писателя в 30 т. Спустя десять лет атрибуцию В.А. Викторовича оспорил Б.В. Федоренко, считавший автором «Ответа на протест» В.П. Мещерского [Федоренко, 1994, с. 253-259]. Свои возражения Б.В. Федоренко В.А. Викторович представил в комментарии к «Ответу на протест» в новом Полном собрании сочинений Достоевского в 18 т. [Викторович, 2004] и в монографии «Ф.М. Достоевский – редактор “Гражданина” (1873–1874)» [Викторович, 2019, с. 350-352]. В росписи содержания «Гражданина» за январь 1873 г. – апрель 1874 г., составленной И. Зохраб, статья «Ответ на протест» отнесена к числу коллективных (авторы – «Мещерский В.П., Достоевский Ф.М.?» [Zohrab, 2004, p. 119]). Вопрос о причастности Мещерского и Достоевского к написанию «Ответа на протест» затрагивался автором этих строк в статье «Ф.М. Достоевский – редактор авторских текстов в еженедельнике “Гражданин” (1873–1874 гг.). Новые разыскания и версии» [Отливанчик, 2010, с. 73-76]. Не ставя тогда цели разрешить в принципе

этот сложный и запутанный вопрос, мы отметили в финальном абзаце «Ответа на протест» текстуальное соответствие с «Двумя заметками редактора» Достоевского [Гражданин, 1873, № 27], свидетельствующее о принадлежности писателю, как минимум, данного фрагмента публикации, и высказали гипотезу о редактировании Достоевским статьи, первоначально написанной Мещерским [Отливанчик, 2010, с. 76].

Камнем преткновения при атрибуции «Ответа на протест» является неполнота и противоречивость указаний документальных источников. В отсутствие автографа статьи исследователи ее обращались к данным гонорарной росписи июньских – сентябрьских номеров «Гражданина» 1873 г., к сведениям, содержащимся в письме В.П. Мещерского Достоевскому от 19 августа 1873 г. и в сборнике Мещерского «Речи консерватора» [Мещерский, 1876]. В составленной Достоевским росписи гонораров № 33 «Гражданина» статья «Ответ на протест» не учтена, что может косвенно свидетельствовать об авторстве «безгонорарного» издателя журнала В.П. Мещерского, тем более что «Ответ...» в содержательном отношении примыкает к его же очерковому циклу. Еще более красноречиво переиздание Мещерским в 1876 г. «Ответа на протест» (уже под подлинной фамилией, а не под псевдонимом) в составе сборника «Речи консерватора» [Мещерский, 1876, с. 293-303].

Не столь однозначны выводы из анализа содержания письма Мещерского от 19 августа 1873 г. Это письмо, по сути, является ключевым аргументом в атрибуциях «Ответа на протест», предпринятых В.А. Викторовичем и Б.В. Федоренко; при этом содержание письма истолковано исследователями по-разному. В письме идет речь об отклике-протесте читателя «Гражданина» Н.И. Веттера на очерк V «Писем вольнодумца» В.П. Мещерского, содержавший сатирический рассказ о самодовольном агрономе-нигилисте, выпускнике Петровской земледельческой и лесной академии. Н.И. Веттер, сам выпускник Петровской академии, *узнал себя* в герое очерка Мещерского, но заявил в письме в редакцию «Гражданина», что приведенные автором факты «крайне искажены». Еще прежде Н.И. Веттера на тот же очерк Мещерского откликнулся другой выпускник Петровской академии, И.О. Левитский. В отличие от Веттера, Левитский настаивал на том, что рассказ Мещерского о нигилисте *вымышлен от начала до конца* («<...> не могло случиться с *кончившим курс в Петровской академии* ничего подобного тому глупому случаю» [Гражданин, 1873, № 33,

с. 896]). Письмо И.О. Левитского изобиловало резкими выпадами в адрес «г-на О...», т. е. Мещерского («грязная клевета», «больное воображение», «измышляет <...> гнусный случай» и т. д.). Тем не менее, именно по настоянию Мещерского это письмо было целиком напечатано в «Гражданине» (ср. авторитетное свидетельство Достоевского: «Редакция <...> помещает теперь письмо г-на Левитского безо всяких пропусков <...> единственно по просьбе и по настоянию своего корреспондента “Вольнодумца О.”, к которому горячие слова г-на Левитского столь прямо относились» [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 281]). Письмо Н.И. Веттера в «Гражданине» не публиковалось. «Вольнодумец О.» ответил в журнале обоим своим критикам: Левитскому – в «Ответе на протест», Веттеру – в IX «Письме вольнодумца».

Вот основная часть письма Мещерского Достоевскому от 19 августа 1873 г., вызвавшего взаимоисключающие трактовки В.А. Викторовича и Б.В. Федоренко:

> Марьино 19 Августа 1873 <г.>
>
> Получил Ваше письмо милейший Федор Михайлович с приложениями[1]! Признаюсь, рассмешил меня почтенный Веттер, узнав себя в моем очерке нигилиста! Жаль что вы не сказали что сам автор не знает имени героя, и знать его не хочет, ибо интересен не он, а интересен факт! По этому поводу в письме IX[2] которое надеюсь выслать в Четверг, скажу несколько слов. К Вашему ответу нечего прибавлять, разве только то, что эти господа по-видимому не могут или не хотят понять что суду подлежит только клевета или пасквиль именная<,> а не безъименная относительно лица выставляемого героем [Ф.М. Достоевский, В.П. Мещерский, 2017, с. 39][3].

Мнения В.А. Викторовича и Б.В. Федоренко разошлись в вопросе об адресате упомянутого в письме «ответа» Достоевского. Был ли им названный Мещерским Н.И. Веттер или не названный (но, возможно, подразумеваемый) И.О. Левитский? Если Достоевский отвечал Н.И. Веттеру, то, очевидно, в частном письме, ибо «Ответ на

[1] Это письмо Достоевского к Мещерскому не разыскано. Обнаружение его, конечно, – даже в отсутствие рукописи «Ответа на протест» – легко решило бы спор об авторстве этой статьи.

[2] Т. е. в IX «Письме вольнодумца».

[3] Цитируя публикацию письма, буквально воспроизводящую подлинник, переводим текст в современную орфографию, но сохраняем авторскую пунктуацию.

протест» обращен только к Левитскому, а очерк IX «Писем вольнодумца» с ответом Веттеру к 19 августа 1873 г. еще не был написан. По мнению Б.В. Федоренко, в числе «приложений» к несохранившемуся письму от Достоевского Мещерский получил, вероятно, эпистолярный «протест» Веттера на свой очерк и письменный ответ редактора «Гражданина» Веттеру. Этот ответ князю как автору очерка было предоставлено дополнить и переслать по адресу [Федоренко, 1994, с. 257]. «Возможно, такое письмо (Достоевского Веттеру. – *А. О.*) и существовало», – готов согласиться даже В.А. Викторович, относящийся к данной версии скептически [Викторович, 2004, с. 716]. Не менее вероятна, однако, другая версия: Мещерский, упомянувший Веттера в начале письма к Достоевскому от 19 августа, толкует далее и о Левитском, не называя того по имени. Если это так, слова Мещерского «Ваш ответ» могут подразумевать (а по мнению В.А. Викторовича – подразумевают) ответ «вольнодумца» Левитскому, т. е. статью «Ответ на протест» [Викторович, 2019, с. 351].

Гипотеза Б.В. Федоренко хорошо согласуется с данными гонорарной росписи «Гражданина» (отсутствие выплаты Достоевскому за «Ответ на протест») и с фактом перепечатки «Ответа...» Мещерским в «Речах консерватора». «Согласовать» гипотезу В.А. Викторовича с обоими названными источниками можно только путем отрицания их авторитетности. Именно этим путем исследователь и идет, допуская, в частности, что Мещерский мог в 1876 г. договориться с Достоевским о помещении его статьи «Ответ на протест» (как своей собственной) в составе «Речей консерватора» [Викторович, 1984, с. 181]. Исключать *гипотетическую возможность* подобной (как и иной) договоренности нет оснований; заметим только, что она не подтверждена документально. Гораздо сложнее, по нашему мнению, объяснить отсутствие гонорарной выплаты за «Ответ на протест». Подробная сверка гонорарной росписи «Гражданина» за июнь – сентябрь 1873 г.[4] предпринималась дважды [Туниманов, 1981, с. 171-173; Достоевский, 2016]; она четко свидетельствует о том, что Достоевскому оплачивались *все* его публикации. Бывали лишь случаи задержки в начислении гонорара. Однако расчеты Достоевского по «Гражданину» включают выплаты по всем статьям редактора, появившимся *уже после* «Ответа на протест» – в №№ 34–39; «Ответ...» же не был оплачен даже на момент передачи Достоевским

[4] За другие месяцы редакторства Достоевского роспись не сохранилась.

Мещерскому расчетов по журналу (начало октября 1873 г.). Ситуация тем более странная, что после выпуска № 33 с «Ответом на протест» в редакционной кассе имелся остаток гонорарных денег, *многократно превышавший* ту скромную выплату, которая могла полагаться автору статьи. Согласно сделанной нами сверке гонорарной росписи, после расчетов за № 33 величина неизрасходованного остатка равнялась 201 руб. 80 коп.[5]; выплата за «Ответ на протест», рассчитанная по максимальной ставке (даже с учетом входящих в состав статьи 79 строк письма И.О. Левитского[6]), могла составлять всего 18 руб. 76 коп.[7].

Итак, гонорарная роспись свидетельствует против авторства Достоевского; при этом, как упоминалось выше, писателю достоверно принадлежит последний абзац «Ответа на протест». Такое видимое противоречие, на наш взгляд, всё же может быть объяснено. Еще в 2010 г. мы предполагали: «Если Достоевский и не писал “Ответ на протест”, то он имеет к публикации отношение, по меньшей мере, как редактор, дополнивший текст основного автора» [Отливанчик, 2010, с. 76]. Действительно: тщательная редактура Достоевским в «Гражданине» авторских текстов, неоднократно доходившая до их переделки («пересочинения»), – хорошо известный факт, уже достаточно подробно изученный специалистами [Виноградов, 1964; Битюгова, 1985; Достоевский, 1996; Отливанчик, 2010]. В отредактированные Достоевским авторские материалы попадали фразы, порой целые абзацы, принадлежащие писателю; в иных случаях глубокая правка рукописей перерастала, по сути, в соавторство [Бельчиков, 1925; Достоевский, 1996, с. 162-171; Отливанчик, 2016б,

---

5 Деньги на авторские гонорары выделялись издателем «Гражданина» В.П. Мещерским из расчета 130 рублей на номер [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 280]. С момента принятия Достоевским на себя расчетов по журналу и до выпуска № 33 (включительно) вышло 11 номеров; их гонорарный фонд составлял 1430 руб. По данным гонорарной росписи, израсходовано было *«с 23 № по 33 включительно – 1328 <р.> – 20 к.»* [Достоевский, 2016, с. 36]. В эту сумму входят 100 рублей июльского и августовского жалования секретаря редакции В.Ф. Пуцыковича, поступившие от Мещерского сверх гонорарного фонда. Реальные расходы на выплаты авторам, таким образом, составили 1228 руб. 20 коп. (против плановых 1430 руб.).

6 Такие вставки чужих текстов в статьях «Гражданина», заметим, не оплачивались.

7 В статье 268 строк (включая строки письма Левитского). Гонорарная ставка Достоевского в «Гражданине» составляла 7 коп. за строку за «Дневник писателя» [Ф.М. Достоевский, В.П. Мещерский, 2017, с. 38]; за статьи, не входящие в этот цикл, иногда платилось столько же, иногда меньше [Отливанчик, 2016а, с. 20, 23]. Величина 18 руб. 76 коп. рассчитана умножением 268 строк на 7 коп. Без учета строк, принадлежащих Левитскому, выплата за «Ответ на протест» (по той же ставке гонорара) должна бы составить 13 руб. 23 коп.

с. 10-14]. Такая причастность Достоевского к написанию той или иной публикации (напр., статьи «Свежей памяти Ф.И. Тютчева», в соавторстве с В.П. Мещерским) по гонорарной росписи не определяется.

Из истории подготовки статьи «Ответ на протест» известно лишь то, что инициатором публикации критического письма Левитского был (по цитировавшемуся уже свидетельству Достоевского) Мещерский. Он же как автор «Писем вольнодумца» должен был ответить своему критику. Относительная толерантность Мещерского как издателя и фактического соредактора «Гражданина» была заявлена им еще в «Объявлении журнала “Гражданин”», прилагавшемся к первому выпущенному в 1872 г. номеру еженедельника. Выражая тогда готовность давать слово оппонентам, хозяин «Гражданина» заявлял: «<...> за собою мы оставляем столько же свободы критики, сколько предоставляем свободы высказываться»[8] [Гражданин, 1872, № 1]. Действительно, в первые годы издания «Гражданина» Мещерский время от времени публиковал письма и заявления своих «либеральных» оппонентов (К. Соколовской, А.П. Мансурова, Я.П. Полонского), всегда сопровождая их развернутыми ответами[9]. Публикация «протеста» И.О. Левитского и «ответа» на него естественно вписывается в этот ряд.

Номер с «Ответом на протест» готовился к выпуску на неделе 6–12 августа 1873 г. Оба «хозяина» «Гражданина» – В.П. Мещерский и Ф.М. Достоевский – бывали на этой неделе в редакции, однако *в разные дни*. Достоевский отсутствовал в Петербурге в начале недели, еще в воскресенье 5 августа (возможно, даже в субботу 4 августа) выехав к семье в Старую Руссу [Летопись, 1994, с. 401]. Вернулся он в Петербург в четверг 9 августа к 11 утра [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 288]. Мещерский, проведший почти всё лето 1873 г. далеко от столицы (большей частью в своем имении), приезжал в город на несколько дней в начале недели; 9 августа Достоевский еще застал его в редакции [Летопись, 1994, с. 402]. Именно тогда и мог состо-

[8] Объявление подписано номинальным редактором «Гражданина» в 1872 г. Г.К. Градовским; тем не менее, оно рассматривается В.А. Викторовичем (на наш взгляд, абсолютно обоснованно) как текст В.П. Мещерского [Викторович, 2019, с. 10-11].

[9] Такая практика, отметим, не всегда находила понимание у Достоевского как редактора. Так, по поводу публикации эмоционального возражения Я.П. Полонского на второе «Письмо хорошенькой женщины» *Веры N.* (псевдоним Мещерского) Достоевский с недоумением писал издателю: «<...> каково мне помещать такую пасквиль на нас и на журнал наш в *нашем* же журнале» [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 315].

яться между ними разговор, в котором Мещерский «настаивал» на публикации письма Левитского. Был ли тогда у князя подготовлен ответ Левитскому, мы не знаем; по свидетельству Достоевского (письмо жене от 10 августа), в тот же день Мещерский вновь уехал из Петербурга. О работе над материалами для очередного 33-го номера журнала Достоевский кратко сообщает в том же письме Анне Григорьевне 10 августа[10]: «Статей отсмотреть приходится бездна, меж тем ничего еще не готово» [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 288]. Как видим, в письме идет речь о редактуре авторских рукописей, а не о подготовке писателем собственной статьи в номер.

Итак, хронология подготовки № 33 к выпуску (насколько ее удается восстановить по весьма немногим имеющимся источникам) не позволяет ни доказать, ни однозначно исключить причастность к написанию «Ответа на протест» кого-либо из двух возможных авторов статьи – Достоевского или Мещерского.

Обратимся, однако, к тексту статьи. Наблюдения над стилистикой «Ответа на протест» до сих пор носили лишь фрагментарный характер. Ряд конструкций, характерных для публицистических текстов Достоевского, выделил в статье В.А. Викторович: «тут пахнет обращением к публике <...> тут довольно самоуверенное распоряжение», «я лично знаю <...> знаю и то», «я самым решительным и положительным образом протестую», «позволительно по крайней мере хоть пожелать», «это добрые даже люди», «мы первые этому радуемся, мы первые этому верим и первые заговорим» [Викторович, 2004, с. 717]. Отметим, что наблюдения В.А. Викторовича над стилем «Ответа на протест» были подчинены специальной цели: подкрепить аргументацию в пользу предполагаемого *единоличного* авторства Достоевского. Сравнение «Ответа на протест» с текстами Мещерского пока никем не проводилось. Между тем, некоторые из отмеченных исследователем в статье синтаксических конструкций в равной мере характерны журналистским текстам Достоевского и Мещерского. Таковы, прежде всего, усиливающие повторы ключевых лексем (синтаксический «курсив»[11]). В текстах Мещерского: «учреждения были мертвы, и мертвы потому <...>», «со спросом на людей <...> и притом со спросом уже на людей не из дворян одних», «людей уже не просто грамотных, а людей высшей интеллиген-

[10] Это единственное сохранившееся письмо Достоевского, написанное на неделе, когда готовился к выпуску № 33.

[11] Термин В.А. Викторовича [Достоевский, 1996, с. 155; Викторович, 2019, с. 311].

ции, людей способных» [Гражданин, 1873, № 40, с. 1079-1080], «восхищавшихся романом Чернышевского <...> и восхищавшихся потому <...>», «всё же на плечах его ряса, всё же на голове его священническая <...> шляпа, всё же он должен <...>», «кто про то не знает; кто не знает что такое наши семинаристы»[12] [Гражданин, 1873, № 41, с. 1099-1101], «бессилие нравственных связей сверху, и бессилие школы снизу», «если богатырский наш организм, богатырский по преимуществу на *вытерпливанье*, не перетерпит беды» [Гражданин, 1874, № 11, с. 311] и мн. др. Инверсия частицы *даже* («это добрые даже люди») также свойственна синтаксису Мещерского: «без того даже, чтобы хоть раз слово нигилизм попало в разговор» [Гражданин, 1873, № 19, с. 558], «Коробочки, Собакевичи и Маниловы, которые <...> существовали под этими даже именами» [Гражданин, 1873, № 36, с. 970][13].

Особенности авторской пунктуации Достоевского включают «отказ от запятой в сложноподчиненных изъяснительных с союзом *что*» [Викторович, 2015, с. 15]. Такой отказ очевиден в «Ответе на протест», но и он свойственен Мещерскому не в меньшей степени, чем Достоевскому (см., напр., цитировавшееся выше письмо Мещерского романисту от 19 августа 1873 г.).

В тексте «Ответа на протест», однако, заметны и лексические пристрастия Достоевского, нехарактерные для Мещерского. Из отмеченных В.А. Викторовичем это, прежде всего, частое употребление наречия *тут* (три раза в небольшом тексте). Ср. в «Дневнике писателя» 1873 г.: «тут не одна только жалостливость <...> Тут сама эта власть страшна», «тут с народом пока еще только фортель <...> Тут есть одна ошибка», «тут вовсе и не было клеветы <...> тут была тупость», «он тут, как и всегда, в стороне» и др. [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 15, 17, 28]. К отмеченным В.А. Викторовичем синтаксическим конструкциям можно присоединить оборот «Г. Левитский берет на себя опровергнуть <...>» – ср. в *редакторском* примечании к «Ответу на протест»: «Редакция берет на себя заметить <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 281].

---

[12] В цитатах из «Гражданина» здесь и везде далее сохраняем пунктуацию оригинала.

[13] Использованные примеры взяты из статей В.П. Мещерского «Неизбежные размышления. II. Люди, где же люди?», «Неизбежные размышления. III. Нечто о современных священниках» (подпись под статьями – псевдоним *Святослав-Солынский*; источник атрибуции псевдонима Мещерскому: ИРЛИ. № 29777. Л. 4, 6), «О самоубийствах» (подпись: *N*; атрибуцию статьи см.: [Викторович, 2019, с. 299, 418-419]), «Мысли вслух. Признаки времени» (за подлинной фамилией), «Письма вольнодумца. IX» (подпись: *О....*).

Но в целом стилистика «Ответа на протест» всё же не стилистика Достоевского «в чистом виде». Пассажи в духе «многословных, <...> аморфно-вязких писаний Мещерского» в статье тоже присутствуют[14]. Напр.: «Ибо если правда, что за 10 лет своего существования Петровская академия выпустила всего только 4 агрономов, то более чем когда-либо кстати обратиться к ней с фразою, столь не понравившеюся г. Левитскому: *"Пора бы этой Петровской академии приняться за поставку России хороших управляющих имениями"* и т. д., – ибо полагаю что в этом главная цель ее существования; выпускать же в год по $^1/_3$ агронома, как оказывается из уверения г. Левитского, – не значит ли всё равно что быть бесполезною? Полагаю что всякий со мною в этом согласится»; «смею уверить г. Левитского, что всё, о чем я упоминаю уверенно, – действительно совершилось и есть для меня полная и проверенная истина» [Гражданин, 1873, № 33, с. 897]. И ту, и другую мысль, очевидно, можно было высказать короче и четче. Сложно приписать Достоевскому и следующую неизящную фразу с ненужной, раздражающей читателя тавтологией: «А так как я не уверял нигде что герой моего рассказа кончил курс по агрономическому отделу, то, очевидно, уверение автора, что кончивших курс в Петровской академии по агрономическому отделу было 4, вовсе не доказывает чтоб мой герой не мог принадлежать к числу кончивших курса – по какому бы то ни было отделу» [Гражданин, 1873, № 33, с. 897]. Этот неуклюжий канцелярит хорошо знаком исследователю «Гражданина» по передовым статьям и обозрениям Мещерского – ср.: «<...> единомыслие в понимании своего положения как офицера производит единомыслие в понимании военного долга; а это единомыслие в понимании своих прямых обязанностей, столько же служебных, сколько и нравственных, производит единомыслие *в понимании военной чести*. В Петербурге же отсутствие единомыслия в понимании военного долга производит слабое участие нравственных обязанностей в мире обязанностей военных; а это слабое участие нравственных обязанностей имеет прямым своим последствием неясное понимание военной чести» [Гражданин, 1873, № 8, с. 221].

Таким неудобочитаемым пассажам «княжеской» аналитики иногда (чаще всего в проблемных статьях Мещерского) предшествует зачин из коротких, обрывистых фраз и абзацев, обычно

[14] Ср. наши наблюдения с мнением В.А. Викторовича [Викторович, 1984, с. 180].

с риторическими вопросами или восклицаниями. Такова, напр., композиция статей Мещерского «Нечто о детях. Размышления по поводу детской литературы» [Гражданин, 1873, № 21], «Люди, где же люди?» [Гражданин, 1873, № 40], «Нечто о современных священниках» [Гражданин, 1873, № 41], «О самоубийствах» [Гражданин, 1874, № 11]. Подобным же образом начинается «Ответ на протест»:

> М. Г.
>
> Вы были так обязательны что передали мне по принадлежности письмо г. И. О. Левитского, заключающее в себе протест против рассказанного мною, в одном из писем «Вольнодумца», случая с нигилистом, управлявшим имением.
>
> Что делать с этим письмом?
>
> Полагаю что прежде всего его следует напечатать в «Гражданине».
>
> А потом?
>
> А потом предоставить мне на этот протест ответить.
>
> Итак вот письмо г. И. О. Левитского [Гражданин, 1873, № 33, с. 896].

В «Ответе на протест» проявляется показательное для Мещерского-публициста пристрастие к обороту «полагаю, что» – он употреблен в статье **шесть раз**: «Полагаю что прежде всего его следует напечатать», «полагаю что в этом главная цель ее существования», «Полагаю что всякий со мною в этом согласится», «полагаю и то, что этого заверения моего достаточно <...>», «полагаю что сам г. Левитский согласится <...>», «полагаю что г. Левитский напрасно становится *на ходули*». Ср. в известных текстах Мещерского: «Полагаю, что это значит вольнодумствовать, т. е. сметь иметь свое мнение!» [Гражданин, 1873, № 25, с. 716], «<...> я исказил самые факты? Полагаю что нисколько!» [Гражданин, 1873, № 36, с. 970], «Полагаю что виноваты и общество, и сами реформы» [Гражданин, 1873, № 40, с. 1077], «Полагаю что вы бы этого не желали» [Гражданин, 1874, № 13–14, с. 410], «Смеем полагать, что так поставленный вопрос решить не трудно!» [Гражданин, 1872, № 31, с. 453][15] и др. Многократное присутствие в «ответе» Левитскому любимой

[15] Примеры взяты из публикаций В.П. Мещерского «Письма вольнодумца. [I]», «Письма вольнодумца. IX», «Неизбежные размышления. II. Люди, где же люди?», «Письма хорошенькой женщины. IV», «“К делу!” Ответ русской женщине».

конструкции Мещерского, на наш взгляд, веское основание считать князя причастным к написанию статьи.

Наше предположение об участии *двух* авторов в составлении «Ответа на протест» подтверждается следующим наблюдением над стилем публикации. Почти весь «Ответ...» написан от первого лица единственного числа – так, к слову, написан и весь цикл Мещерского «Письма вольнодумца». Но в последнем абзаце статьи (прибавленном, как мы считаем, Достоевским при ее редактировании – см.: [Отливанчик, 2010, с. 75-76]; см. также примеч. 16 к настоящей статье) привычное авторское *я* меняется на *мы*:

> Г. Левитский говорит что теперь студенты Петровской академии заняты только наукою. Слава Богу! Мы первые этому радуемся, мы первые этому верим, и первые заговорим об этом новом поколении сельских тружеников, – как только оно появится! Но мы напомним г. Левитскому что герой нашего рассказа, во всяком случае, принадлежит к той эпохе студентов, когда о тружениках науки по отрасли сельского хозяйства что-то мало было слышно! [Гражданин, 1873, № 33, с. 898][16]

Употребление «мы» оправдано содержанием приведенного абзаца: он написан от лица редакции («мы <...> первые заговорим об этом новом поколении сельских тружеников»), а не от имени частного лица, безвестного корреспондента (эту роль Мещерский последовательно выдерживает в своем очерковом цикле). Не вызывает вопросов и употребление «мы» в редакционном подстрочном примечании к «Ответу на протест» [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 281]. Однако не совсем обычным представляется чередование авторского *я* и *мы* в небольшом фрагменте в середине статьи. Фрагмент, как увидим, включает мысль о недопустимости для журналиста

[16] Предположив в свое время, что абзац «мог быть и дописан Достоевским как редактором “Гражданина” к готовой авторской статье», мы отмечали: «“Ответ на протест” и без своего “финального” абзаца оставляет впечатление вполне законченного текста» [Отливанчик, 2010, с. 75]. Прибавим к этому другое наблюдение (возможно, в данном случае более существенное): абзац, содержащий текстуальное соответствие с «Двумя заметками редактора» (и, следовательно, принадлежащий Достоевскому), ощутимо диссонирует с пессимистическим финальным выводом «Вольнодумца О.»: «Россия лишена именно того, о чем так напыщенно говорит г. Левитский, то есть *смиренных тружеников науки* по сельскому хозяйству. – Нет, что-то не видно тружеников, а уж смирения и подавно». Написанный Достоевским абзац призван сгладить, смягчить впечатление от строгого вердикта «вольнодумца».

называть подлинные имена героев критических этюдов (эту мысль В.А. Викторович обоснованно считает исходящей от Достоевского[17]):

> Во-первых, г. Левитский, построивши свои опровержения на основаниях, коих шаткость **мы** сейчас **выставили**, позволяет себе называть рассказанные **мною** факты *«грязною клеветою»* и *«вымыслами больного воображения»*.
>
> На это ответ короток: *все рассказанное* ***мною*** *о* ***моем*** *нигилисте в виде фактов – безусловно верно от начала до конца*. Предполагая что **имею** дело с людьми говорящими и чтущими правду, **полагаю** и то, что этого заверения **моего** достаточно для опровержения более чем смелых и чересчур легкомысленно высказанных слов г. Левитского.
>
> Затем г. Левитский идет еще далее, и становится уже просто непостижимым: он просит и даже требует чтобы **я** или редакция назвали бы ему имя **моего** героя и местность где он куролесил!
>
> **Признаемся, мы** даже не **понимаем** мысли руководившей г. Левитского <...> **Я писал** рассказ, характеризующий эпоху или сословие, а *не донос*[18] [Гражданин, 1873, № 33, с. 897].

Такое бессистемное чередование авторского *я* и *мы* (иногда в пределах одной фразы) выглядит не вполне естественным для текста, сочиненного одним автором. Оно дает основание предположить, что элементы повествования от первого лица множественного числа могли быть привнесены в первоначальный авторский текст Достоевским (привыкшим к редакторскому *мы*) в процессе правки и дополнения рукописи[19].

В содержательном отношении – так же, как в стилистическом, – «Ответ на протест» отличается (и не в лучшую сторону)

---

17 Соответствующую аргументацию исследователя см.: [Викторович, 1984, с. 182].

18 Курсив в тексте – авторский, полужирный шрифт – наш.

19 В собственных статьях Достоевского в «Гражданине» (как авторских, так и редакционных) чередование авторского *я* и *мы* также иногда встречается. Однако, в отличие от приведенного сейчас фрагмента «Ответа на протест», в статьях Достоевского хорошо мотивировано употребление *мы* (рассуждение от имени редакции журнала) или *я* (рассуждение от собственного имени). Ср. в статье «Смятенный вид»: «<...> мы, повторяем, наклонны считать этот рассказ, в некоторых подробностях, почти неправдоподобным. Между тем в одном из недавних №№ “Голоса” прочел я следующее известие <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 57]. В «Двух заметках редактора»: «Но мы всё это отложим и ответим только на несколько раз предлагавшийся нам со стороны вопрос: почему мы так мало или совсем даже не отвечаем на критики, нападения и ругательства <...> Во-первых и главное: не отвечать же всякому шуту? О, без сомнения, есть и не шуты <...> Такие есть; я собственно про летучую литературу нашу говорю» и т. д. [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 156].

от привычных нам образцов поздней публицистики Достоевского. Статья лишена той глубокой социально-философской подкладки, что ощутима в главах «Дневника писателя», в серии обозрений «Иностранные события», даже в небольших заметках Достоевского в «Гражданине» (**«**Наши монастыри (журнал “Беседа” 1872 г.)», «История о. Нила» и др.). Полемика «Вольнодумца О.» с И.О. Левитским сводится преимущественно к мелочным препирательствам: с золотой или «чуть ли не с золотой» медалью окончил академию агроном-нигилист; уверял или нет «вольнодумец» в своих «письмах», что его герой учился именно на агрономическом отделении; имел или нет «вольнодумец» предвзятую цель набросить тень на «целое учебное заведение» и т. п. Иные полемические статьи Достоевского, действительно, *начинаются* с «препирательств» по вопросам второстепенным и третьестепенным, порой с язвительных «придирок» к оппоненту. Таковы, напр., споры романиста с Н.С. Лесковым в статье-памфлете «Ряженый» («Выходит, пожалуй, что у нас, в теперешних православных храмах, певчие поют сидя» и т. п. [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 78]), с анонимным обозревателем «Русского мира» в «Одной из современных фальшей», с фельетонистом «Развлечения» (псевдоним *Енпе*) в декабрьском «Дневнике писателя» 1876 г. Но далее мысль Достоевского-полемиста стремительно выходит на те или иные фундаментальные проблемы личности, общества, искусства: «<...> без веры в свою душу и в ее бессмертие бытие человека неестественно, немыслимо и невыносимо» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 46]; «<...> дай всем этим современным высшим учителям полную возможность разрушить старое общество и построить заново – то выйдет такой мрак, такой хаос, нечто до того грубое, слепое и бесчеловечное, что всё здание рухнет, под проклятиями человечества, прежде чем будет завершено» [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 133]; «<...> истинные происшествия, описанные со всею исключительностию их случайности, почти всегда носят на себе характер фантастический, почти невероятный <...> Задача искусства – не случайности быта, а общая их идея, зорко угаданная и верно снятая со всего многоразличия однородных жизненных явлений» [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 82]. Эта социально-философская составляющая публицистики, безошибочно выдающая незаурядный масштаб личности автора, – как раз то, чего нет ни в «Ответе на протест», ни в статьях Мещерского.

Общему незамысловатому строю идей и понятий «Ответа на протест» в целом соответствует манера их изложения – в иных местах слишком прямолинейная, даже наивная: «<...> позволительно <...> пожелать чтобы контингент очень хороших людей при выпуске из Петровской академии доходил до 100 %, а контингент исковерканных людей до 0 %!»[20]; «<...> если бы этот рассказ попался на глаза какому-нибудь нигилисту, желающему разыграть где-нибудь такую же роль как мой герой <...> то рассказ мой мог бы послужить ему полезным предостережением, и спасти его от печальной участи быть признанным негодным для дела человеком»; «<...> из сентиментальности готовы умиляться над нашими “бедными, всеми гонимыми нигилистами”, вместо того чтобы предать их смеху и забвению» [Гражданин, 1873, № 33, с. 898].

Идейный ряд статьи (в целом исходящий от Мещерского, как можно заключить из вышеизложенного) был, по-видимому, дополнен Достоевским при редактировании рукописи. Мысль «вольнодумца» о необходимости помнить в сатире на общественные нравы пословицу «Nomina sunt odiosa»[21] была атрибутирована Достоевскому по близкому соответствию в письме редактора «Гражданина» Мещерскому от 1 марта 1874 г. по поводу предстоящей полемики князя с Я.П. Полонским [Викторович, 1984, с. 182]. Достоевскому же мы должны приписать следующую снисходительно-благожелательную характеристику «непрактичных» нигилистов вроде героя пятого «Письма вольнодумца»: «это добрые даже люди, которых жалеешь, (а иногда пожалуй и любишь), потому что они сбиты с толку <...> потому что они смешны, и в особенности потому,

---

[20] Схематичное и условное вычисление процентов и долей в мало подходящем для этого контексте, заметим, весьма характерно для Мещерского-публициста. Ср.:

Либерализм приносит барыша	200 %
Космополитизм	150 %
Индифферентизм	100 %
Реализм	2500 % [Гражданин, 1872, № 34, с. 558];

«На эксплоатирование этой ненависти (к высшим сословиям. – *А. О.*) потреблялось средним числом $^{9}/_{10}$ всего дня и всех умственных и вообще духовных его способностей; на любовь же к меньшей братии <...> оставалась ему только частичка из одной десятой дневного времени и духовных сил» [Гражданин, 1873, № 30, с. 824]; «<...> на правильное движение нового механизма не хватает около $^{9}/_{10}$ нужных людей» [Гражданин, 1873, № 40, с. 1080].

[21] «Не будем называть имен» (*лат.*).

что всего более вредят самим себе» [Гражданин, 1873, № 33, с. 898] (в очерке Мещерского «портрет» нигилиста-агронома, напротив, дается в едко памфлетных тонах). Реалиям очерка Мещерского противоречит также отзыв о нигилистах «это люди по натуре честные», присутствующий в «Ответе...» [Викторович, 1984, с. 183].

Можно, таким образом, предположить, что при подготовке к выпуску № 33 «Гражданина» в распоряжении Достоевского имелся составленный Мещерским черновой вариант ответа И.О. Левитскому, а опубликованная статья представляет собой результат доработки рукописи Мещерского редактором. Дорабатывать рукописи издателя «Гражданина» Достоевскому приходилось неоднократно: именно так появились на страницах журнала некрологическая статья «Свежей памяти Ф.И. Тютчева», заметка «Ответ на запрос “С.-Петербургских ведомостей”», статья «“Гражданин” и провинциальное духовенство» (в последнем случае именно Мещерский и просил писателя о доработке черновика). Внесение редактором «Гражданина» в «Ответ на протест» некоторых своих суждений и оценок (а не только элементов своего стиля), по нашему мнению, позволяет считать Достоевского соавтором Мещерского в написании статьи. К подобному же выводу относительно участия Достоевского в статье «Свежей памяти Ф.И. Тютчева» («это такое редактирование, которое переходит в соавторство») пришел в свое время В.А. Викторович. В результате многоаспектного содержательного анализа статьи о Тютчеве исследователь констатировал: Достоевский в статью «ввел свои мысли: о широкости мировоззрения поэта, о единстве политики и поэзии, о вечности. Разумеется, эти вставки должны были быть соотнесены с общим контекстом, не слишком выпирать из него. Это особенный вид творчества, нечто вроде вышивания по чужой канве» [Достоевский, 1996, с. 168]. По чужой канве, как видится, «вышивал» Достоевский и в «Ответе на протест». Прямая причастность Мещерского *как основного автора* и к статье о Тютчеве, и к «Ответу на протест» в дальнейшем позволила издателю «Гражданина» перепечатывать под своей фамилией эти отредактированные Достоевским тексты.

Список литературы

1. Архипова, 1975 – *Архипова А.В.* Достоевский о Тютчеве (к атрибуции одной статьи в «Гражданине») // Русская литература. 1975. № 1. С. 172-176.

2. Бельчиков, 1925 – *Бельчиков Н.Ф.* Достоевский о Тютчеве // Былое. 1925. № 5. С. 155-162.

3. Битюгова, 1985 – *Битюгова И.А.* Достоевский – редактор стихотворений в «Гражданине» // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1985. Т. 6. С. 241-251.

4. Буданова, 1976 – *Буданова Н.Ф.* Неизвестные статьи Достоевского по женскому вопросу (Опыт атрибуции) // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1976. Т. 2. С. 236-244.

5. Викторович, 2015 – *Викторович В.А.* Достоевский. Коллективное. «Гражданин» как творчество редактора // Неизвестный Достоевский. 2015. № 4. С. 11-20. URL: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1453710211.pdf (дата обращения: 03.12.2020)

6. Викторович, 1984 – *Викторович В.А.* Кто написал «Ответ на протест»? // Вопросы литературы. 1984. № 9. С. 178-184.

7. Викторович, 2004 – *Викторович В.А.* Ответ на протест. Письмо к редактору <Комментарий> // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 18 т. М.: Воскресенье, 2004. Т. 11. С. 716-719.

8. Викторович, 2019 – *Викторович В.А.* Ф.М. Достоевский – редактор «Гражданина» (1873–1874). Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2019. 426 с. URL: http://elibrary.karelia.ru/docs/viktorovich/Dostoevskiy_redaktor_Grazhdanina_1873_1874/total.pdf (дата обращения: 03.12.2020)

9. Виноградов, 1964 – *Виноградов В.В.* И.С. Генслер и Ф.М. Достоевский – редактор «Гаванских сцен» // Русская литература. 1964. № 2. С. 71-91.

10. Виноградов, 1961 – *Виноградов В.В.* Проблема авторства и теория стилей. М.: Гослитиздат, 1961. 614 с.

11. Гражданин – Гражданин. Газета-журнал политический и литературный. СПб.: Издатель кн. В.П. Мещерский. 1872–1914 (с перерывом в 1880–81 гг.).

12. Достоевский, 2016 – *Достоевский Ф.М.* <Гонорарная роспись №№ 23–39 «Гражданина» 1873 г. Из записной тетради 1872–1875 гг.> / подгот. текста и примеч. А.В. Отливанчика // Неизвестный Достоевский. 2016. № 3. С. 28-69. URL: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1479813482.pdf (дата обращения: 03.12.2020)

13. Достоевский, 1971 – *Достоевский Ф.М.* Записная тетрадь 1872–1875 гг. / подготовка текстов и комментарии Г.Ф. Коган // Литературное наследство. М.: Наука, 1971. Т. 83. С. 289-348.

14. Достоевский, 1996 – *Достоевский Ф.М.* Новоатрибутированные статьи 1872–1874 гг. / атрибуция и научный комментарий доктора филологических наук В. Викторовича // Знамя. 1996. № 11. С. 151-177.

15. Достоевский, 1972–1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

16. Летопись, 1994 – Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского: в 3 т. СПб.: Академический проект, 1994. Т. II. 587 с.

17. Мещерский, 1876 – *Мещерский В.* Речи консерватора. СПб., 1876. Вып. II. LIII + 445 с.

18. Отливанчик, 2016а – *Отливанчик А.В.* Гонорарная роспись «Гражданина» (1873. №№ 23–39) как источник атрибуции анонимных и псевдонимных публикаций // Неизвестный Достоевский. 2016. № 3. С. 14-27. URL: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1479813399.pdf (дата обращения: 03.12.2020)

19. Отливанчик, 2016б – *Отливанчик А.В.* Достоевский – соавтор А.У. Порецкого и В.Ф. Пуцыковича в «Гражданине»: опыт атрибуции // Неизвестный Достоевский. 2016. № 2. С. 3-30. URL: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1476449575.pdf (дата обращения: 03.12.2020)

20. Отливанчик, 2010 – *Отливанчик А.В.* Ф.М. Достоевский – редактор авторских текстов в еженедельнике «Гражданин» (1873–1874 гг.). Новые разыскания и версии // Балтика, 2010. С. 69-77.

21. Сцена в редакции, 1994 – Сцена в редакции одной из столичных газет / публикация В.А. Викторовича // Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Наука, 1994. Т. 11. С. 3-11.

22. Туниманов, 1981 – *Туниманов В.А.* Об анонимном фельетонном наследии Ф.М. Достоевского в годы редактирования «Гражданина» // Русская литература. 1981. № 2. С. 169-174.

23. Туниманов, 1997 – *Туниманов В.А.* Ф.М. Достоевский и Н.С. Лесков в 1873 году. Литературная дуэль // Ars Philologiae. Профессору Аскольду Борисовичу Муратову ко дню шестидесятилетия. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1997. С. 172-189.

24. Федоренко, 1994 – *Федоренко Б.В.* К истории газеты-журнала «Гражданин» // Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Наука, 1994. Т. 11. С. 246-259.

25. Ф.М. Достоевский, В.П. Мещерский, 2017 – Ф.М. Достоевский, В.П. Мещерский. Переписка (1872–1880) / подготовка текста Е.Н. Вяль, В.С. Зинковой // Неизвестный Достоевский. 2017. № 1. С. 35-58. URL: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1492780937.pdf (дата обращения: 03.12.2020)

26. Zohrab, 2004 – *Zohrab I.* The Contents of *The Citizen* during Dostoevsky's Editorship: Uncovering the Authorship of Unsigned Contributions. Dostoevsky's Quest to Reconcile the "Flux of Life" with a Self-Fashioned Utopia. Part 1 // Dostoevsky Journal. 2004. № 5. Pp. 47-162.

References

1. Arkhipova, A.V. "Dostoevskii o Tiutcheve (k atributsii odnoi stat'i v 'Grazhdanine')" ["Dostoevsky on Tyutchev (about the Attribution of One Article in 'Grazhdanin' ('The Citizen')"]. *Russkaia literatura*, no. 1, 1975, pp. 172–176. (In Russ.)

2. Bel'chikov, N.F. "Dostoevskii o Tiutcheve" ["Dostoevsky about Tyutchev"]. *Byloe*, no. 5, 1925, pp. 155–162. (In Russ.)

3. Bitiugova, I.A. "Dostoevskii – redaktor stihotvorenii v 'Grazhdanine'" ["Dostoevsky as Editor of the Poems in 'Grazhdanin' ('The Citizen')"]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky: Materials and Research*], vol. 6. Leningrad, Nauka Publ., 1985, pp. 241–251. (In Russ.)

4. Budanova, N.F. "Neizvestnye stat'i Dostoevskogo po zhenskomu voprosu (Opyt atributsii)" ["Unknown Articles by Dostoevsky on the Women's Issue (Experience of Attribution)"]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky: Materials and Research*], vol. 2, Leningrad, Nauka Publ., 1976, pp. 236–244. (In Russ.)

5. Viktorovich, V.A. “Dostoevskii. Kollektivnoe. “Grazhdanin” kak tvorchestvo redaktora” [“Dostoevsky. The Collective. ‘Grazhdanin’ (‘The Citizen’) as a Creative Work of the Editor”]. *Neizvestnyi Dostoevskii*, no. 4, 2015, pp. 11-20. Available at: http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1453710211.pdf (accessed 03 December 2020). DOI 10.15393/j10.art.2015.2502 (In Russ.)

6. Viktorovich, V.A. “Kto napisal ‘Otvet na protest’?” [“Who Wrote the ‘Answer to a Protest’?”]. *Voprosy literatury*, no. 9, 1984, pp. 178–184. (In Russ.)

7. Viktorovich, V.A. “Otvet na protest. Pis’mo k redaktoru. (Kommentarii)” [“Answer to a Protest. A Letter to the Editor. (Commentary)”]. *Polnoe sobranie sochinenii: v 18 t.* [*Complete Works: in 18 Vols*] by F.M. Dostoevsky, vol. 11, Moscow, Voskresen’e Publ., 2004, pp. 716–719. (In Russ.)

8. Viktorovich, V.A. *F.M. Dostoevskii – redaktor “Grazhdanina” (1873–1874)* [*F.M. Dostoevsky as the Editor of “Grazhdanin” (“The Citizen”) (1873–1874)*]. Petrozavodsk, Izdatel’stvo PetrSU Publ., 2019. 426 p. http://elibrary.karelia.ru/docs/viktorovich/Dostoevskiy_redaktor_Grazhdanina_1873_1874/total.pdf (accessed 03 Dec. 2020) (In Russ.)

9. Vinogradov, V. “I.S. Gensler i F.M. Dostoevskii – redaktor ‘Gavanskih stsen’” [“I.S. Gensler and F.M. Dostoevsky as the Editor of ‘Harbour Scenes’”]. *Russkaia literatura*, no. 2, 1964, pp. 71–91 (In Russ.)

10. Vinogradov, V.V. *Problema avtorstva i teoriia stilei* [*The Problem of Authorship and the Theory of Styles*]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1961. 614 p. (In Russ.)

11. *Grazhdanin* [*The Citizen*]. Political and Literary Newspaper-Journal. St. Petersburg, Published by Prince V.P. Meshchersky. 1872–1914 (Interrupted in 1880–1881). (In Russ.)

12. Dostoevskii, F.M. “<Gonorarnaia rospis’ №№ 23–39 ‘Grazhdanina’ 1873 g. Iz zapisnoi tetradi 1872–1875 gg.>” [“<The Fee List no. 23–39 of ‘Grazhdanin’ (‘The Citizen’), 1873. From the Sketch-Book of 1872–1875>”]. Ed. by A.V. Otlivanchik. *Neizvestnyi Dostoevskii*, no. 3, 2016, pp. 28–69. Available at: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1479813482.pdf (accessed 03 December 2020). DOI 10.15393/j10.art.2016.2804 (In Russ.)

13. Dostoevskii, F.M. “Zapisnaia tetrad’ 1872–1875 gg.” [“The Sketch-Book of 1872–1875”]. Ed. by G.F. Kogan. *Literaturnoe nasledstvo*, vol. 83, Moscow, Nauka Publ., 1971, pp. 289–348. (In Russ.)

14. Dostoevskii, F.M. “Novoatributirovannye stat’i 1872–1874 gg.” [“Newly Attributed Articles. 1872–1874”]. Ed. by V. Viktorovich. *Znamia*, no. 11, 1996, pp. 151–177. (In Russ.)

15. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 t.* [*Complete Works: in 30 Vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

16. *Letopis’ zhizni i tvorchestva F.M. Dostoevskogo: v 3 t.* [*The Chronicle of Dostoevsky’s Life and Works: in 3 Vols*]. Vol. 2. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1994, 587 p. (In Russ.)

17. Meshcherskii, V. *Rechi konservatora* [*Speeches of the Conservative*]. Issue II. St. Petersburg, 1876, LIII + 445 p. (In Russ.)

18. Otlivanchik, A.V. “Gonorarnaia rospis’ ‘Grazhdanina’ (1873. №№ 23–39) kak istochnik atributsii anonimnyh i psevdonimnyh publikatsii” [“The Fee List of ‘Grazhdanin’ (‘The Citizen’) (1873, no. 23–39) as a Source of Attribution of Anonymous and Pseudo-Anonymous Publications”]. *Neizvestnyi Dostoevskii*, no. 3, 2016, pp. 14–27. Available at: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1479813399.pdf (accessed 03 December 2020). DOI 10.15393/j10.art.2016.2803 (In Russ.)

19. Otlivanchik, A.V. “Dostoevskii – soavtor A.U. Poretskogo i V.F. Putsykovicha v ‘Grazh-

danine': opyt atributsii" ["Dostoevsky as a Co-Author of Alexander Poretsky and Victor Putsykovich in 'Grazhdanin' ('The Citizen'): Experience of Attribution"]. *Neizvestnyi Dostoevskii*, no. 2, 2016, pp. 3–30. Available at: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1476449575.pdf (accessed 03 December 2020). DOI 10.15393/j10.art.2016.2721 (In Russ.)

20. Otlivanchik, A.V. "F.M. Dostoevskii – redaktor avtorskih tekstov v ezhenedel'nike 'Grazhdanin' (1873–1874 gg.). Novye razyskaniia i versii" ["F.M. Dostoevsky, Editor of Author Texts in the Weekly 'Grazhdanin' ('The Citizen') (1873–1874). New Searches and Versions"]. *Baltika*, 2010, pp. 69–77. (In Russ.)

21. Viktorovich, V.A., editor. "Stsena v redaktsii odnoi iz stolichnyh gazet" ["Scene in the Editorial Office of One of the Capital's Newspapers"]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky: Materials and Research*], vol. 11, St. Petersburg, Nauka Publ., 1994, pp. 3–11 (In Russ.)

22. Tunimanov, V.A. "Ob anonimnom fel'etonnom nasledii F.M. Dostoevskogo v gody redaktirovaniia 'Grazhdanina'" ["About Anonymous Feuilletonistic Heritage of F.M. Dostoevsky during the Years of His Editorship in 'Grazhdanin' ('The Citizen')"]. *Russkaia literatura*, no. 2, 1981, pp. 169–174. (In Russ.)

23. Tunimanov, V.A. "F.M. Dostoevskii i N.S. Leskov v 1873 godu. Literaturnaia duel'" ["F.M. Dostoevsky and N.S. Leskov in 1873. The Literary Duel"]. *Ars Philologiae. Professoru Askoldu Borisovichu Muratovu ko dniu shestidesiatiletiia* [*Ars Philologiae. Professor Askold Borisovich Muratov on His Sixtieth Birthday*]. St. Petersburg, Saint Petersburg State University Publ., 1997, pp. 172–189. (In Russ.)

24. Fedorenko, B.V. "K istorii gazety-zhurnala 'Grazhdanin'" ["To the History of the Newspaper-Journal 'Grazhdanin' ('The Citizen')"]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky: Materials and Research*], vol. 11, St. Petersburg, Nauka Publ., 1994, pp. 246–259. (In Russ.)

25. Vial, E.N., and Zinkova, V.S., eds. "F.M. Dostoevskii, V.P. Meshcherskii. Perepiska (1872–1880)" ["F.M. Dostoevsky, V.P. Meshchersky. Correspondence (1872–1880)"]. *Neizvestnyi Dostoevskii*, no. 1, 2017, pp. 35–58. Available at: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1492780937.pdf (accessed 03 December 2020). DOI 10.15393/j10.art.2017.3081 (In Russ.)

26. Zohrab, Irene. "The Contents of *The Citizen* during Dostoevsky's Editorship: Uncovering the Authorship of Unsigned Contributions. Dostoevsky's Quest to Reconcile the 'Flux of Life' with a Self-Fashioned Utopia". Part 1. *Dostoevsky Journal*, no. 5, 2004, pp. 47–162. (In English)

Статья поступила в редакцию 11.01.2021
Одобрена после рецензирования 08.03.2021
Принята к публикации 18.04.2021
Дата публикации: 25.06.2021

The article was submitted 11 Jan. 2021
Approved after reviewing 08 Mar. 2021
Accepted for publication 18 Apr. 2021
Date of publication: 25 Jun. 2021

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 2 (14).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (14), 2021.



Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-172-179

© 2021. Д.Г. Шерварлы
Муниципальное автономное образовательное учреждение «Средняя общеобразовательная школа г. Холма» (место учёбы), Холм, Россия

Тема родительского проклятия в романе Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные»

© 2021. Daria G. Shervarly
Municipal autonomous educational institution Kholm Secondary School (place of study), Kholm, Russia

The Father's Curse in Fyodor Dostoevsky's Novel *The Humiliated and the Insulted*

Информация об авторе: Шерварлы Дарья Григорьевна, ученица 10-го класса, МАОУ «СОШ г. Холма», ул. Октябрьской д.66, 175270, Холм, Россия
E-mail: ds-shervarly@yandex.ru

Аннотация: Одной из значимых тем романа является тема родительского проклятия. Она отмечена в этом произведении высокой степенью эмоциональности.

В романе описаны две похожие истории: матери Нелли и Наташи. И та и другая сбежали из дома, обеих прокляли отцы. Однако отличия тоже имеются: одну простили, другую нет.

Тема проклятия в статье раскрывается путем сопоставления двух этих историй с известной притчей о блудном сыне (её параллели в романе хорошо заметны). Притча является как бы эталоном должного поведения, в сравнении с ней мы говорим, как герой должен был себя повести и как он поступил в романе. При очевидных перекличках образов «блудных детей» значимым отличием сюжета Достоевского от сюжета притчи представляется именно поведение родителей. Родительское (не)проклятие выявляется как один из основных факторов, определяющих судьбу всех героев повествования.

Ключевые слова: Достоевский, «Униженные и оскорбленные», проклятие, благословение, Наташа, отец, мать Нелли, притча, «блудные дети».

Для цитирования: *Шерварлы Д.Г.* Тема родительского проклятия в романе Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорблённые» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал 2021. № 2 (14). С. 172-179. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-172-179

Information about the author: Daria G. Shervarly, 10th grade student, MAEI Kholm Secondary school, 66 October St., 175270 Kholm, Russia.

E-mail: ds-shervarly@yandex.ru

Abstract: One of the significant themes of the novel *The Humiliated and the Insulted* is the father's curse, marked throughout the text by a high degree of emotionality. The novel describes two similar stories: the one of Nelly's mother and Natasha's. Both escaped from home, both were cursed by their fathers. However, there are also differences: while one father forgave, the other not. In the article, the theme of the father's curse is revealed by comparing these two stories with the famous parable of the prodigal son, with which the novel presents visible parallels. The parable is presented as a standard for proper behavior, and in its comparison, we can say how the hero should have behaved and how he did in the novel. While the images of "prodigal children" recall each other, it is the behavior of parents that draws a significant difference between Dostoevsky's plot and the parable. The presence or absence of the father's curse is revealed as one of the main factors determining the fate of all the characters of the story.

Keywords: Dostoevsky, *The Humiliated and the Insulted*, curse, blessing, Natasha, father, Nellie's mother, parable, prodigal children.

For citation: Shervarly, D.G. "The Father's Curse in Fyodor Dostoevsky's Novel *The Humiliated and the Insulted*". *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (14), 2021, pp. 172-179. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-172-179 (In Russ.)

Взаимоотношения Наташи с родителями складываются особенно. Со стороны последних они проявляются очень контрастно: то благословением, то проклятием. Проклятие – это, по сути дела, антоним благословения.

В словаре В.И. Даля слово «проклинать» имеет разные значения: «предать анафеме, отлучить от церкви; в гражданском быту: лишать благоволения; изгонять от себя, лишая наследия и всякого общения; ругать, поносить, призывать на кого бедствия, желать кому зла, ненавидеть» [Даль, 1880–1882, т. 3 с. 508].

В романе слово «проклятие» и родственные ему тоже употребляются в разных значениях. Эти слова довольно часто встречаются в тексте, около сорока раз. Чаще всего они вызваны проявлением

отношения к Наташе, а чуть реже – к матери Нелли. Например: «Во что бы ни стало надо было высказаться, хотя бы взрывом, хотя бы проклятием» – думает Ваня об Ихменеве [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 222]. Или: «<...> и вместо проклятий призывал прощение и благословение на ту, которую не хотел видеть и проклинал перед всеми <...>» – рассуждает Анна Андреевна [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 223]. Или Ихменев: «Не жаль, потому что в моем же доме составляются заговоры против поруганной моей головы, за развратную дочь, достойную проклятия и всех наказаний!» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 223]. Отцовское проклятие превращается в мрачный фон сюжета обеих героинь.

Известно, что история Наташи с отцом (а также дочери Смита) очень напоминает евангельскую притчу о блудном сыне. Наташин уход из дома – это та же история, только не абстрактная, не идеализированная притча, в которой представлена модель поведения в какой-то ситуации. В романе все дано в конкретных реалиях и обстоятельствах, люди далеко не схематичны и не идеальны в своей мудрости (как отец блудного сына).

Отец в притче даёт сыну положенную и потребованную им часть наследия, и тот по своему желанию уходит из дома. Однако вскоре сын «расточил имение своё, живя распутно» (Лк 15:13). Раскаявшись, он пошёл к отцу, собираясь просить прощения, однако, тот его сразу простил и бросился обнимать и целовать прежде, чем он дошёл. Сразу видна параллель этой темы в романе Достоевского: не успела возвращающаяся Наташа открыть дверь дома своих родителей, как увидела отца, который бежал к ней, не зная, что она уже идёт к нему навстречу: «Наташа, где моя Наташа! Где она! Где дочь моя! – вырвалось наконец из груди старика. – Отдайте мне мою Наташу! Где, где она! – и, схватив костыль, который я ему подал, он бросился к дверям» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 420]. То есть Наташа, как блудный сын, потеряв всё, возвращается домой, а Наташин отец, так же как и отец блудного сына, обнимает и целует свою дочь, забыв все прошлые обиды.

Вид вернувшейся Наташи был неопрятен: «Платье ее было измято и смочено дождем. Платочек, которым она накрыла голову, сбился у ней на затылок, и на разбившихся густых прядях ее волос сверкали крупные капли дождя. Она вбежала, увидала отца и с криком бросилась перед ним на колена, простирая к нему руки» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 420], что тоже заметно в притче:

«Отец сказал рабам своим: принесите лучшую одежду и оденьте его, и дайте перстень на руку его и обувь на ноги» (Лк 15:22). То есть блудным детям во время их самостоятельной жизни пришлось многое вынести: они стали хуже выглядеть (вспоминается вечно измученный вид Наташи) и хуже жить.

В притче отец называет заблудшего сына «мертвым»: «<...> станем есть и веселиться! ибо этот сын мой был мертв и ожил, пропадал и нашелся» (Лк 15:23-24). Николай Сергеевич тоже, когда предлагает Нелли прийти к ним жить, говорит: «У меня была дочь, я ее любил больше самого себя, но теперь ее нет со мной. Она умерла. Хочешь ли ты заступить ее место в моем доме и… в моем сердце?» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 383]. Для него она все равно что мёртвая, может быть, ещё и поэтому он встречает её с такой радостью: «Она здесь опять, у моего сердца! – вскричал он, – о, благодарю Тебя, Боже, за всё, за всё, и за гнев Твой и за милость Твою!.. И за солнце Твое, которое просияло теперь, после грозы, на нас! За всю эту минуту благодарю!» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 422].

Но есть и существенные различия. Когда Наташа ещё только уходит из дома, отец с матерью благословляют её, думая, что она идёт в церковь, как она сказала им до этого (сын в притче не обманывал отца):

«– Да благословит же тебя Бог, как я благословляю тебя, дитя моё милое, бесценное дитя! – сказал отец. <...>

– И моё, и моё благословение над тобою – прибавила старушка, заливаясь слезами» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 195].

Родительское благословение считается настоящим сокровищем, однако Наташа поступила с ним довольно грубо: обманув родителей, она будто попыталась привязать благословение к другому действию, к своему побегу с Алёшей. Она поступила с ним подобно тому, как поступил с наследством блудный сын из притчи (не ценила и растратила попусту). И что из этого вышло? Оно превратилось в отцовское проклятие. Николай Сергеевич проклял дочь не сразу, а в порыве бешенства и после долгих страданий. Едва произнеся проклятие, он сразу же пожалел об этом и, не скрываясь от Вани и Анны Андреевны, зарыдал, показывая ещё не утерянную любовь к Наташе. Позже выяснилось, что Николай Сергеевич благословлял Наташу на ночь («<...> так сколько раз я, Наташа, по вечерам к тебе ходил, хоть на свечку твою посмотреть, хоть тень твою в окне увидать, благословить тебя на ночь. А ты благословляла ли меня на ночь?» [Достоевский,

1972–1990, т. 3, с. 422]), но простить Наташу все равно не желает, пока она сама не придет к нему, раскаявшись во всём и напрочь забыв всё «лишнее»:

«– Прости, прости ее! – восклицала, рыдая, Анна Андреевна, склонившись над ним и обнимая его. – Вороти ее в родительский дом, голубчик, и сам Бог на страшном суде Своем зачтет тебе твое смирение и милосердие!..

– Нет, нет! Ни за что, никогда! – восклицал он хриплым, задушаемым голосом. – Никогда! Никогда!» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 224].

В притче отец даёт сыну его наследство и не проклинает его, здесь же Николай Сергеевич словно мечется от благословения к проклятию, он не использует что-то одно, не может полностью отдаться ни одному, ни другому, он не уверен, по-разному ведёт себя в одиночестве и в обществе. Это говорит о том, что в душе старик Ихменев, возможно, намного ближе к притчевому образу, чем хочет демонстрировать на людях: гордость превратилась в прочную защитную оболочку, которая сложилась в обществе, и нужна только для общества.

Благословение вернувшейся Наташе похоже на счастливый итог, конец всех горестей и печалей, начало новой жизни: «<...> Наташа... Мы пойдем рука в руку, и я скажу им: это моя дорогая, это возлюбленная дочь моя, это безгрешная дочь моя, которую вы оскорбили и унизили, но которую я, я люблю и которую благословляю во веки веков!» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 422], и жизнь эта начинается с благословения отца – что же может быть лучше? Эта минута всеобщего раскаяния самая счастливая во всем романе. Казалось бы, подходящий момент для финала произведения, но всё не так просто: слишком много еще вокруг розданных и полученных проклятий, и тут же напоминает о себе болезнь Нелли: «<...> вдруг страшный, ужасный крик вырвался из ее груди; судороги пробежали по лицу ее, и она в страшном припадке упала на пол...» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 422].

В конечном итоге болезнь доводит Нелли до смерти. Ихменевы переезжают. А Ваня в одиночестве погибает в больнице.

Интересно, что в романе Достоевский изображает подобную историю дважды: проклятая отцом дочь, убежавшая к возлюбленному, и её друг-помощник, верный до самой смерти (в случае с дочерью Смита таковым является Феферкухен, как называл его Маслобоев) –

это образы сразу двух (пересекающихся) линий сюжета романа. А точнее было бы сказать, что эти линии не пересекаются, а образуют замкнутую цепь: князь Валковский ↔ дочь Смита ↔ Нелли ↔ Ваня ↔ Наташа ↔ Алёша ↔ Валковский.

Но всё-таки история второй блудной дочери – матери Нелли – развивается по-другому.

Мать Нелли, забрав ценные бумаги, сбежала из дома с князем Валковским. Иеремия Смит проклял дочь. Он не пошёл ей навстречу для примирения, не простил её, даже когда она упала перед ним на колени: «Дедушка тоже очень испугался и весь побледнел, и как увидал, что мамаша лежит подле него и обхватила его ноги, – он вырвался, толкнул мамашу, ударил по камню палкой и пошел скоро от нас» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 411].

Его уже стала просить внучка Нелли, чтоб он простил её мать, но и это было напрасно. Наступил день, когда Нелли пришла к нему и сказала, что через неделю её непрощённая мать умрет и что умирать ей тяжело, но Смит оттолкнул внучку и захлопнул у неё перед носом дверь. И только когда его дочь доживала свои последние минуты, Иеремия Смит побежал вместе с Нелли. Этот очень дряхлый на вид старик бежал всю дорогу как только мог: «Дедушка устал и дышал трудно, но всё торопился и бежал» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 419]. Но уже было поздно, его дочь умерла. Старик в беспамятстве рухнул на пол. Он понял, что сделал. Это произнесённое им проклятие в итоге погубило их всех. Мать Нелли тяжело умерла: непрощённая и в нищете, Нелли тоже вскоре умирает из-за болезни, и сам Иеремия Смит страдает. Он не поступил по образцу притчи. От этого он и ходит мертвый, он сам себя умертвил и теперь доживал свой век мертвецом: «<...> тела на нем почти не было, и как будто на кости его была наклеена только одна кожа. Большие, но тусклые глаза его, вставленные в какие-то синие круги, всегда глядели прямо перед собою, никогда в сторону и никогда ничего не видя, – я в этом уверен» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 170]. Тот момент, когда Смит бежит, стараясь успеть к своей дочери, пока она не умерла, похож на единственное пробуждение Иеремии, его возврат к жизни; тогда в нём проснулся умерший человек: «<...> стал такой бледный и весь задрожал. Я схватила его за руку и только одно выговорила: “Сейчас умрет”. Тут он вдруг так и заметался; схватил свою палку и побежал за мной; даже и шляпу забыл, а было холодно. Я схватила шляпу и надела ее ему, и мы вместе выбежали. <...> а Азорка с нами

бежал, <...>. Дедушка устал и дышал трудно, но всё торопился и бежал. Вдруг он упал, и шляпа с него соскочила. Я подняла его, надела ему опять шляпу и стала его рукой вести» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с.419], однако длилось это недолго: «Но матушка уже лежала мертвая. <...> тут дедушка закричал и упал на пол как мертвый...» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с.419-420].

Почему проклятия боятся? Потому что всякое слово имеет свою силу. Словом можно убить, словом можно простить, словом можно оживить. Особенно страшным считается проклятие родителей, потому что пятая Заповедь говорит: «Почитай отца твоего и матерь твою, чтобы продлились дни твои на земле» (Исх 20:12), то есть до такого состояния их доводить нельзя. Об этом говорит Анна Андреевна в форме пословицы: «Отец проклял, и Бог покарает» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 217], об этом же говорила Нелли её мать: «Это твой дедушка, Нелли, а я виновата перед ним, вот он и проклял меня, за это меня теперь Бог и наказывает» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 411]. Любящий родитель не будет проклинать напрасно. Но в притчах царя Соломона сказано: «Как воробей вспорхнёт, как ласточка улетит, так и незаслуженное проклятие не сбудется» (Прит 26:2). Но кто решает, заслужено ли проклятие? Кто возьмет на себя власть утверждать, что человек достоин такого осуждения, не имеет больше права на прощение? Много ли вообще заслуженных проклятий? Если жизнь человека в итоге разрушилась – значит ли это, что проклятие было «заслуженным», «настоящим»? Но это же не волшебное заклинание, не ритуал притягивания всех бед. Действует не само проклятие, а тот заряд ненависти и злобы, который оно в себе несет. Поэтому проклятие приносит вред не только тому, **кого** проклинают, но и тому, **кто** проклинает. Глагол *проклинать* относится к так называемым перформативным глаголам – тем, которые в определенной форме могут и называть, и производить действие одновременно: «я прыгаю» – это еще не прыжок, но вот «я обещаю», «я прощаю», «я клянусь» – это уже и есть обещание, прощение или клятва. Но каждое такое действие значит и ответственность говорящего за его исполнение. Держать обещание, искренне простить, быть верным клятве. Как можно остаться верным собственному проклятию? Продолжать ненавидеть, осуждать и отторгать всеми силами души? Это тяжелейшее состояние для души человека. Сказанное в порыве ярости проклятие наваливается мучительной ношей, даже если человек давно отказался от ненависти. Это и происходит с Ни-

колаем Сергеевичем, который явно разрывается между внешним следованием роли отрекшегося отца и внутренней болью за судьбу дочери. Это привело Смита к такому трагичному концу. И Нелли, отравленная этой про́клятой атмосферой, не находит в себе сил разорвать порочный круг и умирает, проклиная, несмотря на то, что помнит о том, что всем нужно прощать.

А произведение постепенно превращается из притчи о блудном сыне в притчу о проклинающих родителях, губящих собственными проклятиями и себя, и всех окружающих.

Список литературы

1. Даль, 1880–1882 – *Даль В.И.* Толковый словарь живаго великорускаго языка в 4 т., 2-е изд. М.; СПб.: издание книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1880–1882.

2. Достоевский, 1972–1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

References:

1. Dal', V.I. *Tolkovyi slovar' zhivago velikoruskago iazyka v 4 tomakh* [*The Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language in 4 Vols.*]. 2nd Edition. M.O. Vol'fa Publ., 1880–1882. (In Russ.)

2. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii v 30 tomakh* [*Complete Works in 30 Vols.*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 02.01.2021
Одобрена после рецензирования 08.02.2021
Принята к публикации 10.02.2021
Дата публикации: 25.06.2021

The article was submitted 02 Jan. 2021
Approved after reviewing 08 Feb. 2021
Accepted for publication 10 Feb. 2021
Date of publication: 25 Jun. 2021

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 2 (14).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (14), 2021.



Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 84 (2 Рос=Рус)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-180-191

© 2021. К.Г. Шерварлы
Московский Государственный Университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Роль писателя в романе Ф.М.Достоевского «Униженные и оскорбленные»

© 2021. Ksenia G. Shervarly
Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia

The Function of the Writer in Dostoevsky's Novel *The Humiliated and the Insulted*

Информация об авторе: Шерварлы Ксения Григорьевна, студентка 3-го курса филологического факультета, Московский Государственный Университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, 119991 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-1483-0692
E-mail: ks-shervarly@yandex.ru

Аннотация: Среди действующих лиц в романе Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» особенно выделяется Иван Петрович, автор записок. Незаметный и скромный, посвятивший все свои силы и время другим, он удивительным образом располагает к себе, все чувствуют к нему полное доверие и братскую любовь. Отношение к самому Ване неразрывно связано с отношением к его роману-«первенцу», прочитав который, каждый герой спешит признаться Ване в любви и открыть ему все самые сокровенные мысли. Особенности Ваниного творчества и Ваниного характера – честность и откровенность. Именно эти черты определяют главную функцию писателя – утешение и преображение героев. Честный и умный Иван Петрович сравнивается в статье с честным и откровенным, но неумным Алешей и наблюдательным и умным, но бессердечным Князем. Последний выступает даже в качестве соперника Вани, сначала побеждая его своей хитростью и притворством. Особое внимание в статье уделяется Нелли, дочери князя, которая унаследовала от отца не только ум, но и ожесточенность сердца, с которой она видимым образом борется на протяжении всего романа. Также обращается внимание на то, что Иван Петрович во время всех этих событий собирается написать новый роман, однако постоянно занят, утешая героев и выполняя их поручения. Учитывая

особенное влияние творчества Ивана Петровича на героев, в статье предполагается возможное разрешение основного конфликта с помощью его нового романа, который, однако, так и не был написан. Этим, возможно, и объясняется беспомощность Ивана Петровича при разрешении финальной сцены конфликта, когда он был вынужден молить Нелли выполнить его основную функцию – утешить и спасти всех. Воспользовавшись историей Нелли вместо своего ненаписанного романа, Иван Петрович называет себя «неудавшимся» литератором и чувствует свою вину перед бедной девочкой.

Ключевые слова: Достоевский, «Униженные и оскорбленные», Иван Петрович, роман, писатель, ум, откровенность, честность.

Для цитирования: *Шерварлы К.Г.* Роль писателя в романе Ф.М.Достоевского «Униженные и оскорбленные» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 2 (14). С. 180-191. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-180-191

Information about the author: Ksenia G. Shervarly, B.A. Student, Philological Faculty, Lomonosov Moscow State University, 1 Leninskie Gory, Moscow 119991, Russia.

https://orcid.org/0000-0002-1483-0692.

E-mail: ks-shervarly@yandex.ru

Abstract: Ivan Petrovich, the author of the notes, stands out among the other characters of the novel by F. M. Dostoevsky *The Humiliated and the Insulted*. He is an unremarkable and modest person, who has devoted all his time and energy to others. Everyone likes him, trusts him and feels brotherly love for him. The attitude to Vanya is inseparably linked with the attitude to his novel – "the firstborn". Firstly each character reads the novel and then hurries to say to Vanya that he or she loved him and reveals his or her mind to him. The most important characteristics of Vanya's character and of Vanya's creative writing are honesty and frankness. These characteristics define the main function of the writer which is to console and transform the other characters. In the article, Ivan Petrovich, who is honest and clever, is also compared with honest and frank but stupid Alyosha, and with the observant and smart but heartless Prince. The latter even acts as a rival of Vanya and firstly defeats him with the help of cunning and deception. The article also focuses on Nelly, the Prince's daughter, who inherited from her father not only her intelligence, but also the bitterness of her heart. She fights it throughout the novel. Attention is also drawn to the fact that Ivan Petrovich was going to write a new novel but was constantly busy in consoling other characters and answering their requests. The article suggests a possible resolution of the main conflict with the help of this new novel which, however, was never written. That may explain Ivan Petrovich's helplessness during the final scene, when he was forced to beg Nelly to console everyone instead of doing it himself. Maybe Ivan Petrovich calls himself a "failed" writer and feels guilty because of using Nelly's story instead of his unwritten novel.

Keywords: Dostoevsky, *The Humiliated and the Insulted*, Ivan Petrovich, novel, writer, cleverness, frankness, honesty.

For citation: Shervarly, K.G. "The Function of the Writer in Dostoevsky's Novel *The Humiliated and the Insulted* ". *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (14), 2021, pp. 180-191. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-180-191. (In Russ.)

Иван Петрович, автор записок, из которых состоит текст романа «Униженные и Оскорбленные», сильно отличается от остальных героев. На первый взгляд он может даже показаться героем второго плана, всего лишь наблюдателем и пересказчиком событий. Это впечатление усугубляется и постоянным умалчиванием о Ваниных делах и о нём самом.

Нам неизвестна ни его фамилия, ни каким образом он, родившийся «далеко отсюда, в –ской губернии» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 178] попадает на воспитание к Ихменеву. О Ваниных делах и чувствах упоминается как-то вскользь. Он сам не поддерживает разговор о себе: уклоняется от ответа или заменяет его рассказом о Смите и Нелли.

Эта особенность привлекает не только внимание читателя, Князь во время разговора с Ваней говорит: «А вот что меня удивляет: что за охота вам играть роль второго лица?» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 358].

Несмотря на кажущуюся второстепенность, Ваня постоянно оказывается в центре событий и обязательно присутствует почти при каждом важном разговоре, даже если не произносит на протяжении него ни слова. Ваня постоянно всем **необходим**: «А как я ждала тебя, Ваня, уж как ждала! <...> ты мне надобен, мне твое сердце надобно, твоя душа золотая <...>» [Достоевский, 1972-1990, т. 3, с. 197], Анна Андреевна дважды даже говорит, что ждала Ваню, «как ангела божия» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 215,219], а Катя признается: «Знаете, Иван Петрович, я теперь как впотьмах, я вас ждала, как света» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 349], и в другом месте: «Вы всё это гораздо лучше меня знаете. Ведь вы для меня теперь как будто какой-то бог» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 351].

Ждут и зовут его по двум причинам. Во-первых, для того, чтобы передать что-нибудь кому-нибудь. Новости, письма, просьбы, дважды даже вызов на дуэль! Уходя к Алеше, Наташа посылает Ваню к родителям: «Расскажи им всё, всё, ***своими* словами из сердца**; найди такие слова»[1] [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 202]. Ихменев просит уговорить за него Анну Андреевну взять сиротку, Князь рассчитывает на Ванину помощь в подготовке разрыва Алеши с Наташей, Нелли тоже отдаёт ладанку именно Ване и просит пере-

[1] Здесь и далее полужирный шрифт в цитатах мой – *К. Ш.*

дать Князю своё проклятие, Наташа отсылает Ваню познакомиться с Катей и так далее.

Поручения нередко перерастают в просьбу «сказать вместо меня», Анна Андреевна с Николаем Сергеичем часто не могут обойтись без Вани, потому что между собой общаются только намеками, а ему говорят то, что хотели бы высказать друг другу прямо: «<...> понимаешь, Ваня? Я рад, что ты пришел, и потому хочу громко сказать при тебе же, так, чтоб и *другие* слышали, что весь этот вздор, все эти слезы, вздохи, несчастья мне наконец надоели» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 222]. У Вани часто просят совета, что тоже иногда доходит до крайностей. Алёша умоляет его: «<...> **реши за меня,** <...> Я спрашиваю себя и не могу ответить. А ты смотришь со стороны и, может, больше моего знаешь...» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 389-390].

Вторая причина, по которой ни один герой не может обойтись без Вани – откровенный разговор. Анна Андреевна только с Ваней может говорить о своих чувствах и переживаниях, Наташа назначает время, посылает записку или выставляет свечу на окошко, чтобы Ваня мог догадаться, что его ждут, и что он ей нужен. Катя при первой же встрече с Ваней отсылает от себя Алешу и говорит, что ей надо с Ваней «о многом наедине переговорить» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 346], и что это – «необходимость» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 346]. Алеша подходит к Ване, как на исповедь, и шепотом в сторонке признается ему в своих грехах. Князь во время разговора в ресторане тоже откровенничает и рассказывает Ване о своих преступлениях.

Почему же герои так откровенны именно с Ваней? Почему они верят, что именно он сможет понять их мысли, и именно он, передавая известия, сумеет подобрать нужные слова?

Катя объясняет свою откровенность с Ваней тем, что он «очень умный» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 350, 351], Князь же напрямую связывает умение понимать с тем, что Ваня занимается литературой. На вопрос Вани: «<...> почему вам вздумалось выбрать именно меня конфидентом ваших тайн и любовных... стремлений» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 362] – он отвечает: «<...> а впрочем, хоть бы и так, безо всяких причин; **вы поэт, вы меня поймете** <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 362]. Он еще несколько раз в течение этого же разговора повторит свою мысль: «<...> ведь вы литератор, должны же были догадаться...» [Достоевский, 1972–1990,

т. 3, с. 356], или «Ну, как этого не понять? А еще литератор <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 360].

То есть Ваня находится на таком особом положении именно потому, что он – писатель, да при этом еще и умный человек. (Даже Князь признается, что увидел в Ване «несколько более благоразумия и ясного взгляда на вещи, чем в обоих наших дурачках» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 368].) Что же это за особенное действие писательства? Что особенного умеет делать тот, кто пишет?

Мы очень мало знаем о Ваниных делах, почти не видим его за работой, но Ванин роман-«первенец» упоминается в тексте не единожды и, как-то так получается, что все, кому предстоит познакомиться с Ваней, сначала знакомятся с его романом, и, как кажется, именно благодаря этому, чувствуют к Ване безусловную любовь и доверие, даже если видят его первый раз в жизни. Например, Катя, про которую мы сначала от Князя узнаем, что она является «самой искренней почитательницей» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 251] Ваниного таланта, при первой же встрече неожиданно признается: «Я ведь к тому говорю, что я, кроме того, что вас уважаю, – я вас очень люблю… И у вас научиться многому можно. А я вас люблю…» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 353].

До того вечера, когда Ваня читает Ихменевым свой роман, и когда они впервые знакомятся с Ваней-писателем, Наташа не откликается на его «сердечное движение», теперь же, послушав роман, Наташа в восторге целует Ване руку. В 19 веке руку могли поцеловать у женщины, или у вышестоящего лица. С последним хорошо перекликается неожиданное наименование Вани генералом, которое сначала в шутку произносится у Ихменевых, а потом несколько раз настойчиво повторяется Маслобоевым («<...> вот, Александра Семеновна, рекомендую тебе, это литературный генерал» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 272]). Наташино движение можно понять и как восторженное поклонение перед творцом, создателем прекрасного, можно даже вспомнить опубликованные в 1855 году «Заметки» Пушкина, где он рассказывает про Дельвига, который, встречая Державина, «вышел на лестницу, чтоб дождаться его и поцеловать ему руку, руку, написавшую “Водопад”» [Пушкин, 1855–1857, т. 5, с. 10]. Наташа не только целует руку, но и говорит Ване заветное «да», теперь она любит его.

Нелли тоже прониклась любовью к Ивану Петровичу только после знакомства с его романом. Первые дни она дичилась Вани,

и ему даже приходилась запирать её в квартире. Но однажды он замечает, что Нелли читает его роман, и сразу же после этого она просит: «Вы когда уходите, не запирайте меня <...> Я от вас никуда не уйду» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 285]. Утром, когда Нелли узнает, что этот роман написан Ваней, происходит следующая сцена: «Она <...> обхватила меня обеими руками, а лицом крепко-крепко прижалась к моей груди. Я с изумлением смотрел на нее.

– Я вас люблю... я не гордая, – проговорила она. – Вы сказали вчера, что я гордая. Нет, нет... я не такая... я вас люблю. Вы только один меня любите...

<...> Она упала передо мной на колени, целовала мои руки, ноги...» [Достоевский, 1972-1990, т. 3, с. 296] (снова повторяется целование рук автора). Тут же Нелли пожелала, чтобы Ваня называл её «Нелли», и откровенно рассказала ему свою историю.

Маслобоев, также прочитавший перед встречей с Ваней его роман, удивительно настойчиво зовёт Ваню «поговорить по душе» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 262] без видимой на то причины или нужды. Он так отзывается о романе: «Ну, душа: читал! Читал, ведь и я прочел! Я, дружище, про твоего первенца говорю. Как прочел – я, брат, чуть порядочным человеком не сделался!» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 265]. Также и Ихменев, хотя и называет сочинителей народом ненадежным и одобряет занятия литературой только, если за это хорошо платят или продвигают в чинах, однако же, послушав Ванин роман, не сдерживает чувств и восклицает: «Ну, брат Ваня, хорошо, хорошо! Утешил! Так утешил, что я даже и не ожидал» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 189].

Ванин роман утешает, Ванин роман приводит к тому, что Ваню любят как брата, Ване доверяют как самому себе. И вот уже не роман, а сам Ваня утешает то одного, то другого. Добролюбов даже пишет в своей критической статье «Забитые люди»: «<...> сам рассказчик, который по сущности дела должен бы быть действующим лицом, является нам чем-то вроде наперсника старинных трагедий. <...> Иван Петрович все слушает и все записывает. Вот и все его участие в романе» [Современник, 1861, № IX, отд. III, стр. 106]. Однако если обратить внимание на Ванины якобы «утешения», видно, что Ваня утешает совсем не так, как это обычно делается. Он абсолютно откровенен, говорит правду, даже если это еще больше злит и раздражает собеседника, говорит то, что думает, даже если это жестоко. Ваня упрекает в эгоизме и старика Ихменева, и Наташу, и Нелли, и Алешу,

не боясь прямо указывать на их неправоту: «– Николай Сергеич! Неужели вам не жаль Анну Андреевну? Посмотрите, что вы над ней делаете, — сказал я, не в силах удержаться и почти с негодованием смотря на него. Но я только к огню подлил масла» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 222].

При этом Ванина прямолинейность никак не портит отношение к нему. Наоборот, после раздражения на Ванину честность обличенный герой или бросается к нему на шею, умоляя его не сердиться, или просто продолжает свои откровенности как ни в чем не бывало. («Ты прав, Ваня, что сейчас укорял меня! Это я одна во всем виновата! Сами себе горести создаем, да еще жалуемся... Спасибо, Ваня, ты меня совершенно утешил» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 272].)

Ванина честность – это не только особая черта его характера, но и его способ творить, способ писать. Он – «совсем простой» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 190], с «непоэтическим» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 190] лицом – пишет о простых людях простым языком. Николай Сергеич это отмечает, как несомненное достоинство: «<...> у тебя оно как-то проще, понятнее. Вот именно за то и люблю, что понятнее!» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 189]). Расчувствовавшись после чтения романа, он говорит: «А только будь честен, Ваня, будь честен, это главное; живи честно, не возмечтай!» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 191].

Такой же абсолютной честностью и откровенностью обладает Алеша. Он так же, как и Ваня, говорит то, что думает. Про него Ваня говорит: «Мне кажется, этот ребенок никогда, даже и в шутку, не мог бы солгать, а если б и солгал, то, право, не подозревая в этом дурного» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 201-202]. Алеша даже подумывает написать роман, правда, воспринимая это занятие (как и Ихменевы) с чисто практической точки зрения: «Главное, за него дадут денег... ведь вам же платят!» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 204]. В Алеше, как и в Ване, много чувства, много сердца, однако не хватает ума. Наташа страшно сердится, когда кто-нибудь называет Алешу глупым, однако и она сама, и Алеша, и Катя, и Князь, и Ваня – все это знают. Алеша оправдывает себя: «<...>пусть я дурачок, как ты несколько раз называл меня; но если я и заблуждаюсь, то искренно, честно<...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 311].

Если наивный и добрый Алеша заполняет недостаток ума сердцем и чувствами, то хитрый и расчетливый Князь, наоборот, заменяет недостаток сердца умом, а, благодаря своей двуличности, внешне

может при этом выглядеть очень искренним. У него получается этот так убедительно, что даже умный Ваня не сразу разгадывает его намерения: «Последние слова он проговорил так одушевленно, с таким чувством, с таким видом самого искреннего уважения к Наташе, что победил нас всех» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 249]. Князь, так же как и другие, просит у Вани совета и откровенничает с ним. Однако чуткий к любой лжи Ваня скоро начинает сомневаться: «Уж не на смех ли ты меня подымаешь?» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 341]. Князь, действительно, смеется и над ним, и над Наташей, и над Алешей, оформляя свои издевательства, как дружелюбный разговор и излияние души. Он смеется даже над собственной откровенностью, рассказывая Ване о совершенных грехах и преступлениях. Он тоже признается в любви к Ване, как это делают остальные герои: «Я вас люблю, Иван Петрович, если б вы знали, какое дружеское, какое искреннее я беру в вас участие...» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 357], однако все эти признания сопровождаются издевкой и злым смехом. Ваня чувствует, как Князь презирает его, и после очередного вопроса Ване кажется, «как будто князь мне плюнул прямо в глаза» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 342] (позже уже Ваня плюет Князю в лицо, защищая Наташу).

Князь – единственный, кто превосходит Ваню в уме и проницательности. Алеша говорит про него: «Как он умен, Иван Петрович, если б вы знали! Он всё читал, всё знает; вы на него только один раз посмотрите, а уж он все ваши мысли, как свои, знает» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 237]. Князь – единственный, перед кем Ваня называет себя глупым, а во время разговора в ресторане Князь неожиданно называет Ваню «питомцем» и «с какой-то протежирующей лаской» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 356] треплет его по колену.

Мы не знаем чина Князя, несколько раз говорится, что он был «немалый» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 180], но Мавра называет Князя именно генералом, что может напомнить нам и обращение Маслобоева к Ване.

И Князь, и Ваня знают и понимают больше других, наблюдают за остальными, изучают их. Князь пристально всматривается в Наташу, «как будто спешил *разучить* ее вполне в одну какую-нибудь минуту» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 246]. Ваня с «крайним любопытством» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 348] всматривается в Катю, ему «любопытно было бы заглянуть в эту рассуждающую головку» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 348], чтобы лучше понять

ее. Он «пристально наблюдает» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 249] и за самим Князем во время их первой встречи, но это не остается незамеченным. Князь неожиданно подходит к Ване (хотя до этого всю сцену говорит только с Наташей) и, видимо, признав в нем равного себе наблюдателя, непонятно для чего пытается возобновить забытое знакомство, еще даже не зная, что тот живет в квартире Смита. Обоим свойственно анализировать речь противника, Князь смеется в ресторане над Ваниной вежливостью: «Опять фигура умолчания!» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 369], а Ваня детально анализирует монолог Князя, который сначала так убедил его своей искренностью.

Не только со слов Алеши Князь «знает всё», он часто договаривает за героев, угадывает их ответы, понимает их мысли. Он говорит Ване: «Знаю, знаю, что вы хотите сказать; все это давно напечатано» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 357]. Князь часто продолжает свои реплики вопрошанием «не правда ли?» и, в конце концов, признается Ване: «<...> я нарочно спросил вас: “не правда ли?”, чтоб насладиться вашим ответом; я его знал заранее» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 366]. Наташа, разгадав Князя, говорит: «Чего вам объяснять! Вы сами всё знаете и всё понимаете. Алеша прав. <...> Вы заранее почти наизусть знали всё, что здесь случится, после того вечера, во вторник, и рассчитали всё как по пальцам» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 314].

Интересно, что Нелли, дочь всезнающего Князя, во взгляде которой Ваня сразу отмечает сверкающий ум и «какую-то инквизиторскую недоверчивость и даже подозрительность» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 253], тоже характеризуется дважды, как та, которая «знает всё». (Например, ее мать пишет: «Нелли знает содержание письма моего; я читала его ей; я разъяснила ей *всё*, она знает *всё, всё*...» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 442].)

Нелли наследует от своего законного отца не только ум и проницательность. Она имеет неровный характер, в ней соперничают озлобленность и доброе сердце. Видно, как она борется с этим, как она старается полюбить, и как сложно ей открыться и довериться людям. «Бедняжка! Добренькое, нежное ее сердце выглядывало наружу, несмотря на всю ее нелюдимость и видимое ожесточение» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 280]. Нелли тщетно давит в себе смех, обещает принять от доктора лекарство и тут же подталкивает рукой ложку и громко смеется, «но не прежним простодушным

и веселым смехом. В лице ее промелькнуло что-то жестокое, злое» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 373].

Нелли – дочь бессердечного Князя и девушки «честной, благородной, возвышенной» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 336], как характеризует Маслобоев мать девочки, совмещает в себе злой ум отца и доброе сердце матери и неслучайно страдает именно «неправильным сердцебиением» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 277], пороком сердца. Может быть, именно вследствие этого «неправильного сердцебиения» на ней так необычно, по сравнению с другими, отражается любовь к Ване. Все, полюбив Ваню, стремятся к дружбе с ним, часто называют его «братом», нуждаются видеть его как можно чаще, Нелли же, наоборот, несколько раз пытается убежать от него, оставляет записку: «Я ушла от вас и больше к вам никогда не приду. Но я вас очень люблю. Ваша верная Нелли» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 380]. Наташа тоже это отмечает и объясняет Ване: «<...> всё это на других не похоже. Вспомни ее историю, сообрази всё и поверишь. Она росла не так, как мы с тобой...» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 387].

На протяжении всего романа Ваня приносит героям утешение своими честными мыслями и честным творчеством, но наступает момент, когда Ване самому приходится умолять: «Нелли! спаси Наташу!» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 407]. Почему-то на этот раз он не способен утешить героев и помочь им своими силами.

Дважды Ваня вспоминает, что во время всех этих событий он мечтает написать большой роман. Несколько раз он даже садится за работу, но не может сосредоточиться, «не тем была полна голова» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 207]. Возможно, этому самому роману было предназначено утешить Ихменевых и спасти Наташу от Князя, ведь мы уже видели, каким преображающим действием обладал, в частности, Ванин первый роман.

Услышав историю Нелли, Ваня вздрагивает: «Завязка целого романа так и блеснула в моем воображении» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 298]. В начале своих записок Ваня так описывает процесс своего творчества: «<...> мне всегда приятнее было обдумывать мои сочинения и мечтать, как они у меня напишутся, чем в самом деле писать их <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 169]. Вот и история Нелли то кратким пересказом, то отдельными кусками, то каким-то отрывочным повествованием встречается то тут, то там на протяжении всего романа, а сам Ваня то и дело подробно пересказывает

Ихменевым, Маслобоеву и Наташе историю Смита и Нелли. И даже, когда кажется, что ситуация совсем не подходящая для таких рассказов, Ваню это не останавливает. «В этот вечер решалась наша судьба: нам было много о чем говорить с Наташей, но я все-таки ввернул **словечко** о Нелли и рассказал всё, что случилось, **со всеми подробностями**. Рассказ мой очень заинтересовал и даже поразил Наташу» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 387].

Заменив, возможно, свой так и не написанный роман рассказом бедной Нелли, Ваня хоть и добивается спасения и утешения для Ихменевых, но потом чувствует и сознаёт всю «вину перед ней, в тот день, когда она, трепещущая и измученная, *должна* была рассказать нам свою историю» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 430].

Может быть, именно поэтому, Иван Петрович, который лежит «на больничной койке один, оставленный всеми, кого так много и сильно любил» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 371] говорит: «<...> в эту минуту мне хочется думать об одной только Нелли» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 371]. Иван Петрович начинает записывать не автобиографию, а историю Нелли, начиная свое повествование со Смита, благодаря смерти которого стало возможным знакомство Вани с девочкой, и заканчивая смертью Нелли.

И, может быть, именно из-за этого ненаписанного романа Ваня называет себя «неудавшимся» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 517] литератором, несмотря на то, что уже давно написан «первенец», который хвалит каждый, кто о нём вспоминает, и сочинена новая повесть, о которой мы узнаем в Эпилоге.

Список литературы

1. Достоевский, 1972–1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

2. Пушкин, 1855–1857 – *Пушкин А.С.* Сочинения Пушкина с приложением материалов для его биографии портрета, снимков с его почерка и с его рисунков, и проч.: в 7 т. СПб.: Издание П.В.Анненкова, 1855–1857.

3. Современник, 1861 – Современник. Российский литературный и общественно-политический журнал. СПб. 8 октября 1861 г.

References

1. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii v 30 t.* [*Complete Works in 30 Vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

2. Pushkin, A.S. *Sochineniia Pushkina s prilozheniem materialov dlia ego biografii portreta, snimkov s ego pocherka i s ego risunkov, i proch. V 7 t.* [*Pushkin's Works With Attached Materials for his Biography, Portrait, Pictures From his Handwriting and Drawings, and so on. In 7 Vols*] St. Petersburg, Izdanie P.V.Annenkova Publ., 1855. (In Russ.)

3. *Sovremennik*. Saint-Petersburg, 8 Oct. 1862. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 11.11.2020
Одобрена после рецензирования 03.12.2020
Принята к публикации 04.12.2020
Дата публикации: 25.06.2021

The article was submitted 11 Nov. 2021
Approved after reviewing 03 Dec. 2021
Accepted for publication 04 Dec. 2021
Date of publication: 25 Jun. 2021

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 2 (14).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (14), 2021.



Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-192-223

© 2021 Л.И. Сараскина
Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Аркадий Долгорукий в кино и на сцене: дебютные решения

© 2021 Liudmila I. Saraskina
State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Arkady Dolgoruky in Cinema and Theatre: Debut Decisions

Информация об авторе: Сараскина Людмила Ивановна, доктор филологических наук, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., 5, 125009 г. Москва, Россия
https://orcid.org/0000-0003-4844-4930
E-mail: l.saraskina@gmail.com

Аннотация: В статье исследуется кинематографическая и сценическая судьба романа Ф.М. Достоевского «Подросток» на фоне многочисленных экранизаций и театральных постановок других произведений писателя. Обсуждается вопрос оправданности вольных интерпретаций и границ допустимого в экранизациях. Рассмотрены полемические аспекты проблемы: служит ли наличие экранных и сценических воплощений доказательством творческой состоятельности литературного первоисточника, расширяют ли экранизации и театральные постановки содержание литературного оригинала, честно ли они работают с его смыслами и образами.

В центре внимания статьи – попытка проанализировать причины, по которым экран и сцена в течение многих десятилетий не замечали роман «Подросток», а возможно, даже сознательно игнорировали его. Единственная

пока экранизация романа «Подросток» создана в СССР (1983 г.) режиссером Е.И. Ташковым (в ролях: Аркадий Долгорукий – Андрей Ташков, Андрей Версилов – Олег Борисов). Представляет интерес конвертация романного повествования от первого лица (от Я) в язык кино. Однако экранный дебют романа и его героев не стал удачей. Фильм освободил себя от смысловой нагрузки литературного первоисточника, не справился с его основными идеями, сценарно, режиссерски и актерски пошел легким путем.

Еще более облегченной оказалась и театральная постановка романа «Подросток» на сцене Малого драматического театра в Петербурге (премьера состоялась 12 мая 2013 года). В сценической композиции ученика Льва Додина Олега Дмитриева она оказалась сильно урезана. Отсутствие в спектакле роли Версилова, о котором Аркадий мечтал все свои юные годы, собирался узнать о нем «всю истину», радикально смещает акценты. Аркадий играет не юного, взрослеющего человека, а взрослого мужчину, которого настиг кризис среднего возраста, и он *сам себе Версилов*. Он присваивает себе версиловское право на экстравагантность и скандальность, становясь, таким образом, не свидетелем, а центральной фигурой кульминации.

Ключевые слова: Достоевский, роман «Подросток», экранизация, спектакль, язык кино, экранная и сценическая судьба, Аркадий Долгорукий, Версилов, дебюты.

Для цитирования: *Сараскина Л.И.* Аркадий Долгорукий в кино и на сцене: дебютные решения // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал, 2021. № 2 (14). С. 192-223. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-192-223

Information about the author: Liudmila I. Saraskina, D.Sc. in Philology, Leading Researcher, Department of Mass Media Arts, State Institute for Art Studies, 5 Kozitskiy pereulok, 125009 Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0003-4844-4930

E-mail: l.saraskina@gmail.com

Abstract: The paper investigates the fate of Fyodor Dostoevsky's novel *The Adolescent* in cinema and theatre, comparing it with the stories of several film and stage adaptations of other works by the same author. The problem here discussed concerns the acceptable limits of interpretation, in cinema and theatre, of a literary work. The paper considers the following controversial aspects:

- to what extent film and stage adaptations of a literary work may prove the success of the work as a piece of literature?
- do film and stage adaptations expand (amplify) the contents of their literary source?
- do they treat honestly the ideas and images of their source?

The paper analyses the reasons why both cinema and theatre for many decades did not pay attention to *The Adolescent* and perhaps even deliberately bypassed it. The only film adaptation of *The Adolescent* so far was made in USSR in 1983 by the director Yevgeny I. Tashkov (1926-2012), with Andrei Tashkov (b. 1957) as Arkady Dolgoruky and Oleg Borisov (1929-1994) as Andrei Versilov. Of particular interest is the process of transforming the novel first-person narrative (*Ich-Erzählung*) into the language of cinema. However, the cinema debut of the novel and its characters cannot be described as a success. The film freed itself from the meaningfulness of the literary

original, did not treat adequately its main ideas, and chose easy ways in all respects: in the script, in the work of the director, and the actors' performances.

Still more simplified has been the stage adaptation of *The Adolescent* at the Maly Drama Theatre in Saint Petersburg (the premiere took place on May 12, 2013). The director Oleg Dmitriyev, a disciple of Lev Dodon, abridged considerably the plot of the novel. The character of Versilov was deleted, shifting accents, and disfiguring the whole composition of the plot. In the novel, Arkady had dreamed all through his youth to come to know "the whole truth" about Versilov. In the stage adaptation, Arkady is presented not as a young and maturing person, but as a grown-up man who goes through a "middle-age crisis": he turns into Versilov himself. He appropriates Versilov's right to be extravagant and scandalous, thus playing the role, not of a witness but the central figure in the culmination of the story.

Keywords: Dostoevsky, *The Adolescent*, film adaptation, theatre performance, language of cinema, fate in cinema and theatre, Arakady Dolgoruky, Versilov, debuts.

For citation: Saraskina, L.I. "Arkady Dolgoruky in Cinema and Theatre: Debut Decisions". *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (14), 2021, pp. 192-223. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-2-192-223 (In Russ.)

Занимаясь уже лет десять-пятнадцать экранизациями русской классики и, в частности, экранизациями и сценическими воплощениями произведений Достоевского, я не раз задумывалась, *что не так* с четвертым произведением «пятикнижия», романом «Подросток». Почему экран и сцена как будто не замечают его, а возможно, даже избегают, сознательно игнорируют?

Речь при этом идет и о мировом и, что еще обиднее, об отечественном искусстве кино и театра.

Вопрос «почему?» вовсе не голословен и возник не на пустом месте; он, напротив, оброс фактами и обстоятельствами. Задать этот вопрос легко, но, вторгаясь в область версий, предположений, догадок, ответить на него непросто.

Существуют, разумеется, и другие «почему», другие принципиальные вопросы: свидетельствует ли отсутствие (или минимальное число) экранизаций и постановок по роману «Подросток» о его художественной слабости, заурядности, второсортности, по сравнению с четырьмя другими крупными романами Достоевского? Так ли уж вообще обязательны экранизации и сценические постановки по литературным произведениям? Служит ли наличие экранных и сценических перевоплощений доказательством творческой состоятельности литературного первоисточника?

Можно ответить однозначно и категорично: не свидетельствует, вовсе не обязательны, не служит.

Но капризные музы кино и театра не терпят категоричности и однозначности: так повелось, что фактор существования кинематографического и театрального воплощений *работает* на литературу: произведение не только прочтут, но и увидят «живьем», выведут из воображаемого пространства книги на обозримую любознательным взглядом территорию экрана и сцены. Как утверждает известный сценарист и актер Александр Адабашьян, визуальное воплощение дает более мощный эффект, чем литература [Гладышева, 2012].

Дискуссии о возможности адекватного перенесения большого литературного полотна на экран, полемика о законах конвертации романного искусства в искусство кино, диспуты о целях и задачах кинововоплощений не устаревают. С каждой новой громкой экранизацией старые споры получают свежую энергию и вторую молодость: снова и снова возникает вопрос о самоценности экранизаций, эстетически обязанных (или не обязанных?) литературному первоисточнику; о законности (или незаконности?) режиссерского прочтения, не совпадающего с литературным материалом; о суверенности (или зависимости?) кинороманa по отношению к роману литературному. Вряд ли кто-нибудь сможет поставить в этом споре «окончательную точку».

Язык кино – это другой язык. С этим фактом невозможно не считаться, как невозможно рассчитывать, что перевести на язык кино или сцены роман любого писателя страницу за страницей – задача вполне посильная и легко выполнимая. Ответ: вообще не выполнимая.

Более того, литературоцентричный подход к экранизациям или театральным постановкам по литературной классике ничего общего не имеет с маниакально-буквалистским подходом: ни кино, ни театр, во-первых, не должны, а, во-вторых, просто не смогут перенести на экран или сцену литературное произведение буква в букву, реплика в реплику, пауза в паузу. Никакой, даже самый большой традиционалист, хотя бы немного разбирающийся в законах экрана и сцены, этого не ждет и этого не требует. Иначе компонуется текст, по-другому оформляются сюжетные ходы, быстрее течет время, пружиннее звучат диалоги, словом – повествование повествованию рознь. И те, кто обвиняет литературоцентризм в таких ожиданиях, просто затемняют проблему.

Но для литературоцентричного исследователя кинематографа и театра в центре внимания стоит другой вопрос: что́ дает новая экранизация или постановка для понимания литературного оригинала, расширяет она или сужает его содержание, честно ли работает с его смыслами и образами.

И, конечно, такой исследователь не может обойти молчанием самые острые, самые спорные вопросы: экранизация литературы – это игра по правилам или это игра без правил? Как решается старинный вопрос – об оправданности интерпретаций? Экранизируя классическое литературное произведение, можно ли с ним проделывать всё что угодно, или есть границы, пределы допустимого? [Сараскина, 2014].

«Как вы относитесь к вольной интерпретации классики, и есть ли границы таких экспериментов?» – спросили у Адабашьяна.

Его ответ стоит процитировать: «Интерпретацию я очень не люблю. Когда, например, берется классическое произведение и выясняется, что это рассказ об ЛГБТ-сообществе, Наташа Ростова негритянка, или вообще режиссер идет поперек сюжета. Вот, допустим, взять “Три сестры” и сделать так, что Соленый влюблен в Тузенбаха, а тот ревнует его к Ирине. Пишите что-то свое на эту тему. Зачем надо прицепляться, как к трамваю, к Чехову, Шекспиру, Горькому, к любой уже имевшей успех истории, а потом ее выворачивать? Это как в поэзии – перевод на другой язык, с литературного на кино. Надо придумать, как найти этому эквивалент. С моей точки зрения, замечательная английская картина “Анна Каренина”[1], где прекрасно придуман этот перевод, или балет Белинского по пьесе Бернарда Шоу “Пигмалион”. У Шоу профессор находит случайно девчонку, которая плохо говорит по-английски, и обучает ее не только языку, но манерам и поведению. А Белинский перевел это на пластику. У него потрясающий балетмейстер видит танцующую веселую девчонку и делает из нее классическую балерину. Там нет ни одного слова, но весь процесс, который у Шоу в словах, здесь в пластике. Как она сопротивляется, не понимает, зачем это надо, как потом она начинает получать от этого удовольствие. Сюжет повторяется, но на другом языке» [Трегубов, 2020] .

[1] Речь идет о британской экранизации романа «Анна Каренина» 2012 года (в главной роли – Кира Найтли), где режиссер Джо Райт избрал псевдотеатральный стиль со стремительно трансформирующимися декорациями.

История кинематографа, однако, складывалась так, что никакие соображения о границах допустимого в экранизациях классики его никогда не останавливали – бум экранизаций в российском и мировом кинематографе только набирает силу и энергию. Мастера кино, будто испытывая кислородное голодание (ибо огромен дефицит умных и интересных *оригинальных* сценариев), обращаются к литературной классике как к спасительному и живительному источнику: призывы снимать фильмы по оригинальным сценариям и не трогать великую литературу мало кого убеждают, и каждый год можно видеть новую кинокартину то по Шекспиру, то по Тургеневу, то по Конан Дойлю, то по Чехову.

И, конечно, по Достоевскому.

I

Художественный кинематограф появился в России спустя три десятилетия после кончины Достоевского, но практически сразу, еще на стадии немого кино, «заприметил» экранный потенциал творчества писателя, так что в самое короткое время он стал одним из самых экранизируемых классиков.

С первых лет своего существования кинематограф впечатлился – не мог не впечатлиться – судьбой Родиона Раскольникова. Недоучившийся студент-юрист Петербургского университета из неимущих выдумал теорию «крови по совести», дерзко написал о ней в столичном журнале, а затем опробовал ее на практике, убив топором пожилую ростовщицу, бравшую вещи в залог. Судьба «идейного» студента-убийцы до того взволновала едва родившийся кинематограф, что он не замедлил горячо и разнообразно откликнуться.

Первые немые картины-экранизации «Преступления и наказания» (из них шесть русских, две американские, одна итальянская) не сохранились, известно только, что они были. Сохранились лишь некоторые сведения о русской немой экранизации, поставленной по знаменитому роману Достоевского одним из пионеров российского кинематографа режиссером Василием Гончаровым. Его «Преступление и наказание» (1909) было немым, черно-белым и короткометражным; в ленте присутствовали наиболее выигрышные моменты романа – в расчете на то, что зритель не может не знать его содержания. Как сообщают «Очерки истории кино», первое «Преступление и наказание» было втиснуто в 197 метров и шло на экране неполные восемь минут [Лебедев, 1965].

Сведения об остальных немых не сохранившихся (или ненайденных) картинах столь же отрывочны. Пять картин носили название оригинала, другие назывались: «Рассказ Мармеладова» (Россия, 1913), «Родион Раскольников» (Россия, 1919), «Раскольников, обитатель чердака» (Россия, 1910-е годы). Режиссерами американских экранизаций были Лоуренс МакГилл и Петер Лорре, роль Раскольникова в экранизации 1913 года (режиссер Иван Вронский) сыграл Павел Орленев, который в 1898 году исполнял ее на сцене русских театров. До революции европейские и русские театры тоже много раз ставили «Преступление и наказание» – образ Раскольникова прочно закрепился на мировых театральных подмостках.

Феноменом мировой кинематографии стали двадцать четыре экранизации «Преступления и наказания», четырнадцать экранизаций «Идиота», шесть экранизаций «Бесов». Пятнадцать экранизаций «Братьев Карамазовых» были сняты в 1915–2013 гг. в России (дважды), в Германии (дважды), в США (дважды), в СССР (дважды), а также во Франции, Италии, Чехии. Экранизированы «Двойник», «Белые ночи» (девять картин), «Чужая жена и муж под кроватью», «Дядюшкин сон», «Игрок» (двенадцать картин), «Скверный анекдот», «Вечный муж», «Кроткая» (восемь картин). География экранизаций – это не только Россия, Европа и Северная Америка, это Аргентина, Мексика, Индия, Австралия, Турция, Япония.

Стоит напомнить, что первая переделка «Идиота» для сцены датируется еще 1887 годом, то есть спустя всего двадцать лет после создания романа. Однако и эта инсценировка, и пять последующих (1888, 1889, 1893, 1895, 1896) неизменно запрещались цензурой – по причинам, имеющим отношение скорее к самому роману, нежели к качеству переделок. Приведу некоторые цензурные отклики тех лет (сейчас в них с трудом верится): «Как и роман, так и настоящая пьеса производят самое тяжелое, безотрадное впечатление. Героиня, Настасья Филипповна, соблазненная своим богатым опекуном и живущая у него на содержании, должна приковывать к себе внимание зрителей. Постоянная борьба в ней самолюбия, оскорбленного чувства женственности с окружающей обстановкой заставляют ее поступать как сумасшедшую. Все прочие действующие лица выставлены в самом неприглядном виде. Князь Мышкин (Идиот) один поступает на основании хороших нравственных инстинктов, но в его поступках ничего нравственного найти нельзя. Вообще по тяжелому впечатлению, выносимому при одном чтении пьесы и по нравствен-

ному безобразию всех выставленных автором лиц <...> эта драма на сцену допускаема быть не должна. <...> Запретить» [Орнатская, Степанова, 1974, с. 275-276].

«Крайний реализм» и «тенденциозность в изображении человеческих страстей» не раз признавались безоговорочным поводом к запрещению инсценировок с князем Мышкиным. «Роман Достоевского “Идиот” по содержанию своему, по выведенным в нем характерам неудобен к переделке для сцены. То тяжелое, безотрадное чувство, которое он вселяет в читателя, становится еще сильнее для зрителей, перед которыми живые лица изображают характеры, выведенные Достоевским, говорят почти дословно языком его романа. Человек семейный, пожилой, с положением в обществе, соблазняет опекаемую им девушку и делает из нее свою содержанку. Их окружают всё личности грязные, двусмысленные. Пессимистический взгляд на жизнь и общество Достоевского проявляется ярче, усугубляется при придаче его творениям драматической формы и делает из нее какой-то сплошной протест против существующего общества» [Орнатская, Степанова, 1974, с. 278].

Лишь в 1899 году пьеса по роману «Идиот» была проведена через цензуру и вскоре поставлена сразу на двух сценах – в Малом театре в Москве и в Александринском театре в Петербурге.

С дореволюционными экранизациями «Идиота» дело складывалось намного легче. Первая экранизация романа относится еще к эпохе немого кино и входит в «Русскую золотую серию». Российский немой короткометражный (22 мин.) черно-белый художественный фильм 1910 года режиссера Петра Чардынина и продюсера Александра Ханжонкова, созданный по мотивам романа «Идиот», состоял из девяти самых выигрышных сцен, без видимой смысловой связи между ними, с краткими надписями-пояснениями, в расчете на то, что образованный зритель, читавший роман, сам сообразит, что к чему.

Журнал «Вестник кинематографии» в целом высоко оценил работу Чардынина, назвав ее «прекрасной схемой романа». «Много нужно смелости, чтобы решиться на переделку для кинематографа такого большого самобытного произведения, как “Идиот” Достоевского. Того Достоевского, который мощным пером своим обнажил перед нами с такой силой не одну бездну души человеческой, чья творческая фантазия так полно и так жестко рисует “проклятого человека, которому нет счастья на земле”. Писатель, научивший

нас чувствовать красоту жизни как она есть, проповедник справедливости – на экране синематографа. Как ни странно, но перед нами действительно проходит инсценированный роман великого писателя, роман глубоко психологический, труднодоступный даже в чтении. Синематограф взял и развернул перед нами богатство действий этого произведения, развернул посильно, вынужденный считаться не только с условиями синематографической сцены, но еще и "с причинами, не зависящими от дирекции" и т. д. Но, несмотря на все это, результаты работы все же дали прекрасную схему романа. Перед нами образы, которые когда-то произвели целые опустошения в нашей душе, которые были остро запечатлены нашей мыслью. И князь Мышкин – глубокая философская натура, "божье дитя"; и неистовый Рогожин – широкая "русская натура"; и оскорбленная во всей своей чистоте Настасья Филипповна, и простодушная семья Епанчиных с такими блестками ума и энергии, как Аглая; и целый ряд других таких же действующих лиц – все они на экране, все они живут у нас перед глазами, и еще раз проходят в мыслях тяжелые, как кошмар, страницы Достоевского. Нужно ли говорить в этой рецензии, что в картине такая-то сцена проходит лучше, такая-то хуже? Нам кажется, – нет. Важно общее настроение, общий фон искренности. И этот фон чутко уловили артисты, и их руководители хорошо передали его. Если же отмечать достоинства отдельных частей, из которых была скомпонована драма, то, пожалуй, нужно сказать, что сцены в доме Гани, в гостиной квартиры Настасьи Филипповны и последняя сцена в рогожинском ковчеге проведены блестяще, с неподдельной искренностью и мужественной правдой. Без ложных увлечений похвалами, можно сказать, что картина "Идиот" безусловно вносит много нового в синематографическое творчество последнего времени» [Рецензия, 1910].

Известный исследователь кино, Н.М. Зоркая (1924–2006), писала об этом уникальном опыте: «"Идиот" Достоевского на экране – "драма", снятая режиссером П. Чардыниным в 1910 году у Ханжонкова, – "пробежка" по узловым сценам романа, на сегодняшний взгляд наивная и комичная. <...> И всё же в этом опусе, одном из самых ранних, уже есть проблески, попытки "сравнять" киноизображение с литературным описанием, добиться точности» [Зоркая, 2005, с. 39-40].

Трудно не заметить, как всего за пятнадцать лет изменились тон и оценки: ушли в прошлое цензурные обвинения в нравствен-

ном безобразии героев и героинь, а упреки авторам пьес-переделок в безотрадном общем впечатлении от истории князя Мышкина сменились восхищенными признаниями глубины и драматизма его истории. Дореволюционная цензура стала благосклоннее, и, казалось, исчезли сколько-нибудь серьезные препятствия для переноса на сцену или экран романов Достоевского.

Нетрудно, однако, заметить и другое: в спорах и дискуссиях об экранных и сценических судьбах героев Достоевского речь о персонажах романа «Подросток», так и о самом романе в контексте кино и сцены отсутствует настолько тотально, как будто он вообще не был написан – или все же написан, но канул, растворился в океане третьестепенной российской беллетристики.

Не «трогал» роман «Подросток» и Максим Горький, объявивший в 1913 году войну театру Достоевского.

II

Речь идет о яростной борьбе Горького с театральными постановками по произведениям Достоевского, главным образом, по «Бесам», в Московском художественном театре. «Меня интересует вопрос: думает ли русское общество, что изображение на сцене событий и лиц, описанных в романе “Бесы”, нужно и полезно в интересах социальной педагогики? <...> Пора подумать, как отразится это озеро яда на здоровье будущих поколений, не усилит ли дикое пьянство темную жестокость нашей жизни, садизм деяний и слов, нашу дряблость, наше невнимание к жизни мира, к судьбе своей страны и друг к другу?» [Белкин, 1956, с. 390, 392].

Озеро яда... Впервые Достоевский с его великими романами был представлен общественности как *отравитель. До* Горького сказать *такое* не пришло в голову ни одному литератору, ни одному его идейному оппоненту. Горький выступил с категорическим протестом против инсценировок не только «Бесов», но и всех других произведений Достоевского. Добро бы пролетарский писатель выразил только свою точку зрения и только свой протест – нет, он призывал сторонников, то есть, выражаясь фигурально, собирал подписи, сколачивал партию. «Я предлагаю всем духовно здоровым людям, всем, кому ясна необходимость оздоровления русской жизни, – протестовать против постановки произведений Достоевского на подмостках театров <...>. Довольно уже самооплеваний, заменяющих у нас са-

мокритику; довольно взаимных заушений, бестолкового анархизма и всяких судорог» [Белкин, 1956, с. 393].

Замечу: речь шла не только о Художественном театре, а о театрах России вообще – то есть обо *всех* театрах. В 1913 году, когда у Горького был только литературный авторитет, он писал: «Я убежден, что одно дело – читать книги Достоевского, другое – видеть образы его на сцене» [Белкин, 1956, с. 395].

Позже, когда у Горького появится политико-административный ресурс и он станет начальником над всеми советскими писателями, запреты примут тотальный характер, а Достоевский предстанет под его пером «в роли средневекового инквизитора» [Белкин, 1956, с. 401].

А.В. Луначарский, активный участник русских революций, первый нарком просвещения РСФСР, в начале 1930-х годов – директор Института литературы и языка Комакадемии, директор ИРЛИ АН СССР, один из редакторов Литературной энциклопедии, написал в 1931 году статью «Достоевский как мыслитель и художник», которую поместил в виде предисловия к сочинениям Достоевского в одном томе.

Отдавая дань великому художественному дару Достоевского, его «болезненной гениальности», Луначарский, опираясь на свой статус и партийный авторитет, стремился оградить советских читателей от того колоссального влияния, которое этот писатель может оказать на них. Литературный начальник пытался спасти советский народ от «достоевщины», то есть, как он ее расшифровывал, от психологии колебаний и сомнений, от личной обидчивости, от усложненности политико-бытовых взаимоотношений.

Достоевский, по мнению Луначарского (кстати, товарища Н.А. Бердяева по Киевской мужской гимназии), – живой и яркий показчик отрицательных сил сознания и поведения, которые нужно изучать для собственной практики. «Если мы должны учиться по Достоевскому, но никак нам нельзя учиться у Достоевского, – считал Луначарский. – Нельзя сочувствовать его переживаниям, нельзя подражать его манере. Тот, кто поступает так, то есть кто учится у Достоевского, не может явиться пособником строительства, – он выразитель отсталой, разлагающейся общественной среды. Для нового человека, рожденного революцией и способствующего ее победе, пожалуй, почти неприлично не знать такого великана, как

Достоевский, но было бы совсем стыдно и, так сказать, общественно негигиенично подпасть под его влияние» [Белкин, 1956, с. 453].

Только безрассудный храбрец мог рискнуть в ситуации столь грозного, с самых высот культурной политики предупреждения, решиться на честную книгу, честный фильм или спектакль о Достоевском, по Достоевскому, в связи с Достоевским. Автор «пятикнижия» оставался за высоким забором – его именем пугали, приверженностью к его гению стыдили, из числа строителей нового общества изгнали. Хода на территорию советской культуры ему не было.

Быть может, этот морально-политический запрет на *всего Достоевского* как раз и не подпускал к «Подростку» никого из возможных его театральных и кинематографических интерпретаторов, которые бы увидели в романе воспитания хотя бы каплю полезности для формирования советского человека.

С точки зрения Луначарского, чему мог научить юношу, рожденного революцией, человека нового общества, строящего коммунизм, Аркадий Макарович Долгорукий, с его идеей упорного, неотступного накопительства, с его маниакальной одержимостью богачом Ротшильдом и его богатством?

Еще одно озеро яда...

Роман «Подросток» и его герой точно подпадали «под статью» – под формулу «достоевщины», как ее трактовал Луначарский: налицо были и психология колебаний и сомнений, и личная обидчивость, и усложненность политико-бытовых взаимоотношений.

Подпасть под влияние подобного романа и подобного героя было бы, по мнению идеолога и руководителя советской культуры Луначарского, в высшей степени вредно и общественно негигиенично.

Вспоминая речи Горького о запрете театра Достоевского, становились понятны его тревоги и опасения: одно дело читать роман «Подросток» наедине с книгой, другое дело – видеть образ Аркадия Долгорукого, мечтающего стать таким, как Ротшильд, влюбленного в «отрицательного» Версилова, на советской сцене или советском экране.

Даже тот новый путь, который Аркадий «загадочно возвещает» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 451] в конце романа, не мог обмануть бдительных идеологов просвещения – в любом случае, это был бы *совсем не тот путь*, которого ожидали от советского юношества идеологи нового общества.

III

Пытаясь разобраться в наших многочисленных «почему», уместно вспомнить фильм Якова Протазанова по роману Достоевского «Бесы» «Николай Ставрогин» (1915), к огромному сожалению, не сохранившийся, но ставший легендой немого кино. «Этот фильм, – утверждал историк кино С.С. Гинзбург, – был одним из крупнейших художественных достижений дореволюционной кинематографии, а роль Ставрогина – самой значительной ролью Мозжухина, во всяком случае, до появления картины “Отец Сергий”» [Гинзбург, 1963, с. 283].

В 1927 году в Париже на французском языке вышла книга воспоминаний Ивана Мозжухина «Когда я был Николаем Ставрогиным», посвященная дореволюционному кино. Именно Ставрогина, образ «безмерной высоты», гениальный Мозжухин считал своим любимым героем. «“Бесы”, – замечает современный критик, – лишь на первый поверхностный взгляд – политический роман о русских революционерах. Написанный в 70-е годы XIX века, он стал романом-прогнозом, романом-диагнозом всего следующего столетия, начавшегося с многоликой бесовщины русского Серебряного века. Иван Мозжухин был и остался одним из лучших его воплощений, безгранично талантливый, греховный, несчастный. Он не стал европейцем – человеком с положением, банковским счетом, собственной квартирой, благополучной семьей. Он остался русским, самоубийцей собственной души, безжалостно уничтожающим ее всеми смертными грехами и прежде всего гордыней творца, лицедея, властителя толпы, Нарцисса, засмотревшегося на себя в зеркале экрана» [Гращенкова, 2005].

Историки кино много писали о сходстве личности Мозжухина с романным Ставрогиным. Протазанов, видимо, сознавая это, «выбрал для экранизации из содержания романа только то, что непосредственно относилось к судьбе Ставрогина, стремясь создать на экране “киноиллюстрацию” этой судьбы. Разумеется, образ Николая Ставрогина много терял от того, что его развитие было показано как бы вне общей системы образов романа, что остальные герои даны были в фильме эскизно, лишь в своих отношениях со Ставрогиным. Однако именно благодаря этому фильм не стал схематическим пересказом сюжета романа. Потеряв в подробностях изображение среды, породившей Ставрогина, создатели фильма Протазанов и Мозжухин

выиграли в другом: в относительной полноте изображения душевной жизни героя» [Гинзбург, 1963, с. 283-284].

Здесь возникает еще одно «почему?».

Почему киноглаз, засмотревшийся на Ставрогина, не заметил Версилова, персонажа не менее инфернального, чем Николай Всеволодович? Ведь в отцы герою-подростку был назначен «настоящий хищный тип» – 45-летний разорившийся аристократ, ставрогинец, герой-солнце с его могучим обаянием, страстностью, праздностью, греховностью, широкостью, прихотливыми колебаниями в сторону добра и зла, живучестью и неисправимостью.

Почему мировой кинематограф, до фанатизма увлекшись идеей «крови по совести» Родиона Раскольникова, остался равнодушен к диковатой для XIX века, но сверхпопулярной для нашего времени идеей-фикс Аркадия Долгорукого – «стать так же богатым, как Ротшильд» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 66]?

Роман «Подросток» в полноте обладает всеми теми сюжетными ходами, на которые всегда был падок (и падок сегодня) кинематограф с его девизом «плохое интереснее хорошего» («the bad is more interesting than the good»); в романе много криминала, с избытком хватает семейных интриг; незаконнорожденные дети всех возрастов бунтуют против своей судьбы; отчаявшиеся молодые разночинцы стреляются, а бегающие от любовных несчастий девицы вешаются или травятся; мстительные роковые красавицы живут под гнетом своих и чужих тайн; красавцы князья, одержимые порочными желаниями и преступными намерениями, тяготятся своей жизнью и готовы разом покончить с ней.

Внимательное чтение романа обнаруживает в романе воспитания тридцать четыре смерти – как естественные, так и неясные, со следами принуждения и насилия, и даже суицида: повесились учительница Оля и отставной солдат; застрелились Крафт и Андреев; отравилась Лидия Ахмакова; утопился отрок, сын купца; убит учитель Петр Степанович. Умерли: отец Оли; родители Софьи Андреевны; младший брат Аркадия Долгорукого; управляющий делами Версилова Андроников; Малгасов; генерал Ахмаков; Столбеев; генерал и его две дочери; девочка-подкидыш Арина; грудной ребенок столяра; жена Версилова Фанариотова; тетка Версилова Варвара Степановна; нищий на пароходе; князь Николай Сокольский; князь Сергей Сокольский и его младший брат Саша; купец и четыре его дочери; Макар Иванович Долгорукий; неродившийся ребенок Лизы

Долгорукой и князя Сергея Сокольского; новорожденный сын купца Скотобойникова.

Замечу для сравнения: в «Преступлении и наказании» двадцать одна смерть; в «Идиоте» – тридцать одна смерть; в «Бесах» пятнадцать смертей; в «Братьях Карамазовы» сорок три смерти. От романа к роману траурная жатва только растет.

Если всмотреться в сюжеты произведений Достоевского, можно увидеть, что при отсутствии рождений свирепствует зловещая убыль населения; сценические и внесценические персонажи, активно действующие или вскользь упомянутые безымянные лица сокрушены «вихрем сошедшихся обстоятельств» и погибают от пуль, яда, холодного оружия или огня; впадают в отчаяние, безумие, белую горячку; умирают в злой чахотке от горя и бедствий; кончают жизнь в петле, на плахе или в омуте холодных рек.

Что еще нужно кровожадному кинематографу для киносценария, захватывающего воображение?

Но «Подросток» и его убывающее народонаселение долго, очень долго не интересовали экранное и сценическое искусство.

Но разве только кино и театр? Я читаю, листаю и перелистываю альбом «Образы Достоевского в книжной иллюстрации и станковой графике», изданный сотрудниками Литературно-мемориального музея Ф.М. Достоевского в Санкт-Петербурге [Образы Достоевского..., 2011]. Из 74-х художников-иллюстраторов назван один – Михаил Ройтер, создавший семь иллюстраций к роману «Подросток». Не обращались к нему ни Дементий Шмаринов, ни Мстислав Добужинский, ни Михаил Шемякин, ни Эрнст Неизвестный. Мне довелось близко и дружественно общаться с Александрой Николаевной Корсаковой в последние годы ее жизни – она, создавшая замечательный графический черно-белый портрет Достоевского, около ста иллюстраций к его произведениям (сорок из них к «Бесам», включая большой черно-белый портрет Ставрогина, ее любимого героя), никогда не прикасалась к образам «Подростка» и не говорила об этом романе.

В те времена (она ушла в 1990-м) мне, к сожалению, не пришло в голову спросить у нее – почему? Что не так?

И наконец, стоит посмотреть на художественное оформление станции метро «Достоевская» в Москве, открытой в июне 2010 года. Автор мозаичных панно, российский художник-монументалист, представитель художественного рода Лансере–Бенуа–Серебряковых, заслуженный художник России Иван Валентинович Николаев

(прежде он оформлял станцию «Боровицкая» (1986) и станцию «Отрадное» (1991)), объяснял в многочисленных интервью, что сюжеты мозаик взял из «пятикнижия» Достоевского, то есть из самых крупных его романов, принесших ему мировую известность.

Огромные панно непременно нужно видеть своими глазами на месте, в вестибюле работающего метро. В тупиковом, противоположном от выхода, торце вестибюля, – во весь овальный проем расположился погрудный, тоже мозаичный, портрет писателя: серьезное, даже слегка сердитое (скорее, рассерженное) лицо, будто отныне Ф. М-чу предстоит всегда, пока существует станция, созерцать пассажиропоток, замечать прибытие и отправление поездов, фиксировать реакцию проезжающих на сцены из его романов. Писатель «пожизненно» обрекался смотреть на торопящихся людей (немногие из них останавливаются, чтобы разглядеть изображения на стене), – и вряд ли это будут радостные, памятные встречи.

Назову очевидное: в оформлении станции «Достоевская» были использованы сюжеты только четырех из пяти его крупных романов – «Преступления и наказания», «Идиота», «Бесов», «Братьев Карамазовых». Все задействованные в них орудия убийства – топор, нож, пистолет, петля, а также все криминальные персонажи, убийцы и самоубийцы, стали героями мозаик, развешанных по стенам вестибюля метро.

Сюжетов и образов «Подростка» среди мозаик нет. Ни один из представителей прессы и никто из публики не поинтересовались на открытии, почему нет здесь персонажей четвертого романа. Журналисты атаковали художника за мрачность и депрессивность его панно.

Он отвечал: «Я не собирался делать из Федора Михайловича “паиньку”. И не вижу криминала в том, что в общественном помещении, каким является метро, я честно и ясно попытался изложить ключевые и самые зрелые его произведения – “Бесы”, “Идиот”, “Преступление и наказание”, “Братья Карамазовы” <...>. У меня не было цели изобразить смертельные случаи. Каждое панно состоит из нескольких композиций. Как и в иконах, разновременные события располагаются на одной площади. Есть центральные фигуры, есть второстепенные. Взять, к примеру, “Бесов”: там главный герой – не кончающий жизнь самоубийством Кириллов, и не Верховенский, а Ставрогин. Я пытался передать Достоевского как человека, писателя, философа. В этом нет ничего угнетающего» [Морозов, 2010].

Следует ли из этой реплики, что автор мозаик не относит роман «Подросток» к зрелым произведениям? То есть, считает его незрелым? Таким же незрелым, как его герой, Аркадий Долгорукий?

Но, быть может, роман до сих пор вообще толком не прочитан и не понят?

Вопросы «почему?» только множатся и ветвятся.

IV

Спустя почти девяносто лет от рождения кинематографа, а именно в 1983 году, отечественная киноиндустрия добралась наконец до романа «Подросток» и создала экранизацию из шести серий по сценарию и в постановке Евгения Ташкова. Телефильм, общей протяженностью в семь часов с минутами, был показан по Первой программе Центрального телевидения [«Подросток», 1983][2].

Сразу оговорюсь: других экранизаций романа ни в нашей стране, ни за ее рубежами пока не появилось. (В 2016 году на нескольких кино-форумах появилась информация о том, что режиссер Сергей Снежкин пишет сценарий к 8-серийной экранизации романа «Подросток», приуроченной к 195-летию писателя. В роли Версилова, которая анонсировалась как главная, должен был сниматься Алексей Гуськов, Макара Долгорукова должен был сыграть Сергей Гармаш, старого князя Сокольского – Владимир Этуш. Об исполнителе роли Аркадия Долгорукого ничего не сообщалось. Съемки должны были проходить в Петербурге. Судя по отсутствию какой бы то ни было информации, дальше намерений дело не пошло. Причин неудач могло быть много, но скорее всего – не смогли найти сильного актера на роль Аркадия. [Сериал «Подросток», 2017]). Недавно появились слухи о возможном выходе этого же сериала в 2021 году (однако в марте 2019 года ушел из жизни артист Владимир Этуш).

Но вернусь к телефильму Евгения Ташкова. К моменту работы над «Подростком» он успел снять трехсерийный художественный фильм по роману Юлиана Семенова «Майор Вихрь» (1967) – о спасении Кракова советским разведчиком; пятисерийный художественный телефильм о работе разведчика-чекиста Павла Кольцова в годы Гражданской войны – «Адъютант его превосходительства» (1969);

[2] Все цитаты из фильма приводятся по этому источнику.

киноповесть по мотивам рассказа Валентина Распутина «Уроки французского» (1978). Были и другие картины, менее заметные.

Что побудило режиссера Евгения Ташкова взяться за экранизацию «Подростка»?

В свое время называлась в том числе и семейная версия: старший сын режиссера, 26-летний Андрей Ташков служил тогда в Центральном Академическом театре Советской армии, играл князя Мышкина в спектакле «Идиот» и Степана Трофимовича Верховенского в спектакле «Бесы». Замечу: Евгений Ташков часто снимал в своих фильмах родственников – так, на картине 2010 года «Три женщины Достоевского» Евгений Иванович и его младший сын Алексей совместно работали как режиссеры и сценаристы, а старший сын Андрей сыграл роль Ф.М. Достоевского; жена режиссера Татьяна Ташкова снялась в роли Эмилии Федоровны, жены брата писателя Михаила Михайловича. Андрей Ташков в роли Ф.М. Достоевского поражал непохожестью на писателя – ни портретной, ни эмоциональной, ни чувственной, ни манерой выражаться. В целом участь фильма оказалась незавидной.

Итак, в экранизации «Подростка» роль Аркадия Долгорукого исполнил тот самый Андрей Ташков, кто спустя 27 лет предстал в роли самого Достоевского. Научным консультантом выступил писатель Юрий Селезнев, выпустивший двумя годами раньше, в 1981 году, биографическую книгу о Достоевском в серии «Жизнь замечательных людей».

Сразу назову то, чтó в этой картине мне показалось бесспорным: оригинальная музыкальная заставка для виоль д'амур и Государственного симфонического оркестра кинематографии – завораживающей мелодией начинается каждая серия фильма (композитор Борис Чайковский, соло для виоль д'амур – альтист Михаил Толпыго, дирижер Арам Хачатурян); кадры деревянной Москвы и улиц Санкт-Петербурга, работа художника по костюмам Светланы Лузановой.

Самые большие трудности, с которыми, по-видимому, столкнулись и отец, и сын Ташковы, возникли в связи с манерой повествования романа, над которой Достоевский работал долго и упорно, до тех пор, пока окончательно не остановился на повествовании от первого лица. «Подросток» – единственный роман Достоевского, где такая манера выдержана абсолютно. «Если от Я, – записывал он в Подготовительных материалах, – то сохранится *сжатость* самая

оригинальная (чем оригинальнее и бесконтрольнее, тем лучше) и вся СВОЕНРАВНОСТЬ ЗАПИСОК» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 103].

Аркадий Долгорукий излагает на бумаге свою историю с первых шагов на жизненном поприще и вполне категорично определяет свой статус в первом же абзаце этой истории: «Я – не литератор, литератором быть не хочу и тащить внутренность души моей и красивое описание чувств на их литературный рынок почел бы неприличием и подлостью» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 5].

Авторам фильма, однако, нужно было перевести *своенравные записки* на язык кино, так что Аркадий, следуя верному принципу художника изображать события *сценами, а не словами*, уже в первом кадре несколько секунд что-то пишет и черкает на листе бумаги, но тут же отрывается от него и, глядя то прямо в камеру, то отводя глаза куда-то вбок, уже не записывает, а только рассказывает свою историю.

Но если в записках описания чувств и поступков выглядят, пусть порой и неприлично, и подловато, но естественно, ибо бумага всё стерпит, то монолог героя без свидетелей, обращенный к пустому углу комнаты или на камеру, на зрителя, поражает фальшью. Самые задушевные мысли киногерой вынужден декламировать – с вызовом, с пафосом. Он как будто чувствует неуклюжесть своих признаний, понимает, как лживо вытащенное на люди его слово: «Ваша мысль, хотя бы и дурная, пока при вас, – всегда глубже, а на словах – смешнее и бесчестнее» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 36].

Вместо *своенравных записок* выходит декламация, читка, тем более «смешная и бесчестная», что герой читает записки с экрана.

Первая серия фильма почти сплошь состоит из монологов и словесных перепалок Аркадия с домашними. Стремясь разнообразить действие, авторы поручают Версилову озвучить сокровенную идею юноши – прежде, чем он сам опишет ее в своих записках. Версилов: «Моя мысль – что он хочет... стать Ротшильдом, или вроде того, и удалиться в свое величие. Разумеется, он нам с вами назначит великодушно пенсион, – мне-то, может быть, и не назначит, – но, во всяком случае, только мы его и видели. Он у нас как месяц молодой – чуть покажется, тут и закатится» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 90].

В насмешливом, не без легкой издевки, изложении Версилова заветная идея Аркадия превращается в профанную анекдотическую

нелепость, пустую шалость. Да он и выглядит как капризный шалун: жеманно надуты губы, вечно обиженная интонация, готовность наброситься на любого, кто с ним не попадает в тон и в настроение. Лишенный такта и деликатности, он заслуживает гневных реплик строгой, но справедливой тетушки; «гаденыш» и «сволочь», «пащенок» и «мерзавец» – так аттестует его Татьяна Павловна.

В романе идея Аркадия обрести могущество и свободу, стать властелином чужих судеб опирается на вроде бы продуманную стратегию – «вся тайна в двух словах: *упорство* и *непрерывность*» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 66].

С этой идеей парадоксально связывается и надежда на преображение юноши – которое непременно и необратимо случится, если/когда тлетворный идейный замысел будет в его сознании развенчан им самим. Краткий план такого преображения прозрачно зафиксирован в Подготовительных материалах: «Если от *Я*, то вся поэма в том: как было я пал и как я был спасен» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 101].

То есть, он должен так честно и откровенно, так исповедально записывать все, что с ним происходило, происходит и еще произойдет, что записки *от Я* сами станут зеркалом, в которое он посмотрит и содрогнется – «внутри себя» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 90].

В фильме, однако, от процесса падения и спасения на почве идеи стать Ротшильдом и отказа от нее не осталось и следа. Авторы фильма, по сложившейся традиции, решили не слишком выпячивать идею Аркадия – время для такой крамолы еще не наступило: до перестройки, гласности и ускорения оставалось от трех до пяти лет.

Вся интрига сместилась в сторону секретного документа, который Аркадий прячет в подкладке своего сюртука – на протяжении всего фильма он лелеет одну лишь мечту: как пустить в ход компромат на Катерину Ахмакову, чтобы заполучить ее – может быть и в жены. Юноша, ради которого и написан роман воспитания, вне проб в упорстве накопления, предстает на экране банальным глупцом и мелким шантажистом, которого открыто и справедливо презирают близкие. Он скандалит, грубит, задирается, часто не понимая, как больно ранит родных людей. Его прямодушие, открытость только вредят ему – как идея, вытащенная на улицу.

Действие фильма состоит из беготни – галопа Аркадия по улицам и переулкам Петербурга. Мелькают богатые дома и тесные комнатки, дорогие ресторации и темные трактиры, извозчики

и пролетки, жандармы и подпольная рулетка. Сцены сменяют одна другую с невероятной быстротой: Фигаро тут, Фигаро там. В каждой сцене происходят встречи и столкновения, скандалы и эксцессы. «Вы везде бываете, всё можете узнать», – говорит Аркадию делец и вертун Стебельков; Аркадий вроде не хочет становиться шпионом, но с легкостью им становится. Юноша то и дело напивается, втягивается во все разборки, везде попадает впросак, оправдывая отзыв о нем Версилова: «Это почти что мальчик, умом не развит».

Фильм, как и роман, многонаселен; в титрах указаны тридцать пять персонажей. Но если зритель роман не читал или читал давно и успел подзабыть, – понять, кто есть кто и о чем идет речь, будет весьма затруднительно.

Киногерой Аркадий Долгорукий адаптирован и «оптимизирован» до уровня интригана-неофита, которому идея спасения даже в голову не приходит. Но чтобы свести концы с концами (экранизацию с романом), в финале картины авторы вновь показывают Аркадия с листками записок: последние пять минут мы видим благонравного и благочестивого молодого человека; глядя прямо перед собой в камеру, он докладывает, что перевоспитался, собирается поступать в университет и впредь неусыпно заботиться о матери и сестре.

Зритель должен верить на слово преображению и спасению юноши, но верится весьма слабо.

И все же самое большое огорчение связано с кинообразом Андрея Петровича Версилова. Выдающийся актер Олег Борисов, сыгравший в 1965 году Ганю Иволгина у Григория Товстоногова в спектакле БДТ «Идиот», а в 1981-м – Ростовщика в спектакле «Кроткая» у Льва Додина в Театре Европы (телефильм по этому спектаклю был показан в 1987 году), не говоря уже о других его замечательных кино- и театральных работах, в «Подростке» будто лишился и своей колоритности, и своего ореола.

Почти во всех сценах он непроницаем и невозмутим, как-то одинаково бесстрастен – даже когда угрожает пистолетом Катерине Ахмаковой и произносит страшные слова: «Я вас истреблю». Если романный Версилов – это потускневший и постаревший Ставрогин, то кино-Версилов – это потускневший и полинявший Олег Борисов. И только в сцене, где на глазах родных он об стену разбивает завещанный ему дедовский образ, лишь отчасти можно увидеть отблеск роковых бездн его души. Блестящий интеллектуал Версилов будто

усилием воли сдерживает и упрощает себя, стремится приглушить звучание своего *Я*, боясь затмить, задвинуть на второй план молодого героя.

Органичны Леонид Оболенский в роли старого князя Сокольского, Лариса Удовиченко в роли Анны Андреевны Версиловой, Евгения Симонова в роли Альфонсины. Наталье Гундаревой в роли Татьяны Павловны из всей богатой палитры роли оставлена только сердитая ругань, Макар Иванович (Игорь Донской), и Софья Андреевна (Лариса Малеванная) тоже вышли фигурами плоскими и картонными.

Приведу (в сокращении) один из зрительских откликов (их совсем немного на портале «КиноПоиск» [«Подросток». Мини-сериал, 1983]: если абстрагироваться от первоисточника и смотреть на работу Евгения Ташкова как на самостоятельную кинокартину, то в этом случае фильм «Подросток» – такая себе «Санта-Барбара» из жизни «случайного семейства» второй трети XIX века, с ее интригами и интриганами, ничтожными тайнами и дрязгами, пустыми беседами и криками, утомительными бормотаниями, обмороками и суицидами, всем этим трескучим житейским шумом.

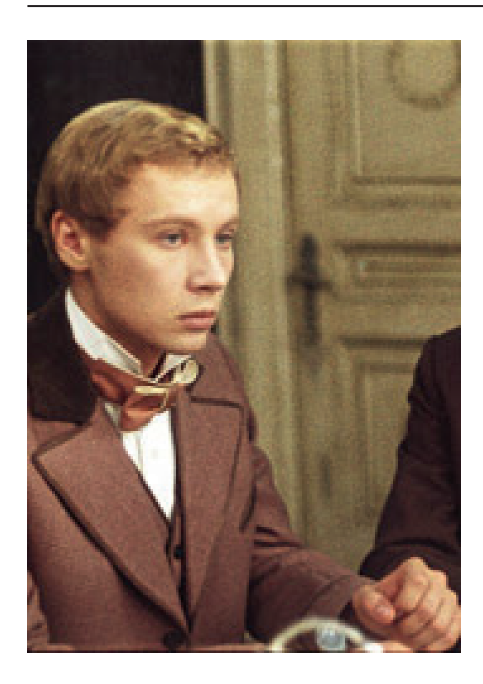
Но «Подросток» Достоевского не родня «Санта-Барбаре». Экранный дебют романа и его героев, мягко говоря, не стал событием. Фильм освободил себя от смысловой нагрузки литературного первоисточника, не справился с его основными идеями, сценарно, режиссерски и актерски пошел самым легким путем. Замечу: подобный путь чреват и эстетическими, и моральными издержками: многие зрители, не читавшие первоисточник, фильм одобрили, полагая, что посмотрели настоящего Достоевского.



Илл. 1. Постер картины Евгения Ташкова «Подросток» (1983)[3].

Fig. 1. Movie poster for “The Adolescent” by Evgeny Tashkov (1983).

3 Википедия. Подросток (фильм, 1983).



Илл. 2. Кадр из фильма «Подросток» (1983).
Андрей Ташков в роли Аркадия Долгорукого[4].

Fig. 2. Scene from the movie "The Adolescent" (1983). Andrei Tashkov in the role of Arkady Dolgoruky.



Илл. 3. Кадр из фильма «Подросток» (1983). В роли Катерины Ахмаковой Татьяна Ташкова, в роли князя Сокольского Леонид Оболенский[5].
Fig. 3. Scene from the movie "The Adolescent" (1983). Tat'iana Tashkova in the role of Katerina Akhmakova, Leonid Obolensky in the role of prince Sokol'sky.

[4] Онлайн-кинотеатр «Мосфильма». Подросток (фильм, 1983).
[5] Кино-Театр.ру. Подросток (фильм, 1983).

V

За всю историю театральных постановок по произведениям Достоевского только Малый драматический театр – Театр Европы отважился представить сценическую версию романа «Подросток». Произошло это семь лет назад.

Петербургский театр под руководством Льва Абрамовича Додина имеет солидный опыт постановок по романам Достоевского, прежде всего по «Бесам», трехчастного спектакля, рассчитанного на целый день или (вариант) на три вечера. Премьера «Бесов» состоялась 9 ноября 1991 года – отмечалось 170 лет со дня рождения Ф.М. Достоевского и 110 лет с момента его кончины.

В 2011 году я была приглашена театром и его главным режиссером на двадцатилетие спектакля – многочасовая премьера спектакля продолжилась на следующий день памятной встречей: Лев Додин организовал в фойе театра конференцию, на которой критики и театроведы общались с артистами и обсуждали спектакль. Это стало событием, вдохновляющим примером.

В ноябре 2020 года состоялась премьера спектакля по роману «Братья Карамазовы» в постановке Льва Додина и художника Александра Боровского; продолжительность спектакля – 3 часа 20 минут с одним антрактом, в спектакле звучит музыка Людвига ван Бетховена и Александра Гурилева. На сайте театра вывешено семнадцать публикаций о спектакле, их авторы – московские и петербургские критики и театроведы. Приведу одну из статей: «“Братьев Карамазовых” Додин репетировал четыре года. Как когда-то с “Бесами”, он прошел с актерами насквозь весь великий роман и возможную игру в этюды-ассоциации, менял и переставлял исполнителей, вычеркивал роли. В финальном варианте осталось семь персонажей: Федор Карамазов – Игорь Иванов, Дмитрий – Игорь Черневич, Иван – Станислав Никольский, Алеша – Евгений Санников, Павел Смердяков – Олег Рязанцев, Катерина Ивановна – Елизавета Боярская, Аграфена Александровна – Екатерина Тарасова» [Егошина, 2020].

В отличие от «Бесов» и «Братьев Карамазовых», спектакль «Подросток» (его премьера состоялась 12 мая 2013 года) вышел в сценической композиции и постановке не Льва Додина, а его ученика Олега Дмитриева, который много лет, до самой своей кончины в 2019 году, играл в додинских «Бесах» Петра Верховенского.

Спектакль идет на основной сцене два часа без антракта, ставят один раз в месяц. Сценическая композиция сильно урезана – в ней нет ни Версилова, ни его законных детей, ни Макара Долгорукого. Оставлены: Аркадий (Олег Рязанцев), его мать Софья Андреевна, сестра Лиза, Татьяна Павловна, Катерина Ахмакова и молодежь: Васин, Крафт, Дергачев, князь Сергей Сокольский, Зверев и Ламберт.

На пустой сцене установлены прямоугольные металлические каркасы. По ним, как по лабиринту, бродит терзаемый сомнениями Аркадий и рассказывает о своей мечте стать русским Ротшильдом.

Отсутствие в спектакле Версилова – далекого и таинственного отца, о котором Аркадий «мечтал все годы взасос» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 16], приехал из Москвы в Петербург по его вызову, собирался узнать о нем «всю истину», хотел понять его, судить его, – объяснить трудно. В «своенравных записках» Аркадий признается: «Каждая мечта моя, с самого детства, отзывалась им: витала около него, сводилась на него в окончательном результате. Я не знаю, ненавидел или любил я его, но он наполнял собою всё мое будущее, все расчеты мои на жизнь, – и это случилось само собою, это шло вместе с ростом» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 16].

Постановка, однако, игнорирует и возраст героя, и эту его мечту – исполнителю роли Аркадия ныне сорок лет (на момент премьеры ему было 33 года) и играет он отнюдь не простодушного, незрелого подростка. Сценический Аркадий обуреваем взрослыми мыслями и сугубо мужскими тревогами; его уже настиг кризис среднего возраста, и он *сам себе Версилов*. Именно Аркадий в аналогичной сцене разбивает икону, присваивая себе право на скандальное и экстравагантное святотатство и становясь, таким образом, не свидетелем, а центральной фигурой кульминации.

Артисты театра сочли роман злободневным, увидели в нем послание писателя молодому поколению: «Мы столкнулись с тем, что сами тексты Достоевского изначально современны, – говорит актер Олег Рязанцев. – Такое ощущение, что человек жил в наше время и говорит про наших людей, про сегодняшних. Что говорит о том, что ничего не меняется, добро и зло <…> и люди остаются теми же» [Новости культуры, 2013].

Впрочем, дебют Аркадия Долгорукого на петербургской сцене был осознан театром как спектакль «на вырост».

Каким и где будет этот *вырост*, в какую сторону и как будет расти Аркадий Долгорукий, покажет время. Пока что оно показывает

лишь то, что ни кино, ни театр с новыми воплощениями четвертого романа «пятикнижия» Достоевского не торопятся.

На вопрос, *что не так* в романе «Подросток» для его экранизаторов и постановщиков, я бы ответила так: как минимум, очевидны трудности перевода на язык экрана и сцены процесса созревания главного героя, как написал о нем в «разбойничьей» записке Версилов: «Он еще несовершеннолетний, почти мальчик, не развит и умственно и физически» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 258]. Процесс «как я было пал и как я был спасен», выраженный в рассказе от первого лица, утрачивает естественность и самобытность, когда попадает, условно говоря, «на улицу» – на экран и на сцену.

Адекватный язык перевода до сих пор не найден.

Но есть и другие обстоятельства: характер и содержание мечты Аркадия, способы ее достижения, причины разочарования в ней и его новые опыты – «когда минет злоба дня и настанет будущее» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 455].

Будущее вообще-то уже наступило.



Илл. 4. Режиссер Лев Абрамович Додин. Мастер-класс[6]*.*
Fig. 4. Director Lev A. Dodin. Master Class.

[6] Официальный сайт Государственного центрального театрального музея имени А.А. Бахрушина. Афиша. Мастер-класс Льва Додина.



Илл. 5. Сцена из спектакля Олега Дмитриева «Подросток». В роли Аркадия Долгорукого Олег Рязанцев. Театр Льва Додина[7].

Fig. 5. Scene from the play "The Adolescent" by Oleg Dmitriev. Oleg Riazantsev in the role of Arkady Dolgoruky. Lev Dodin's Theatre.



Илл. 6. Сцена из спектакля Олега Дмитриева «Подросток» Театр Льва Додина[8].

Fig. 6. Scene from the play "The Adolescent" by Oleg Dmitriev. Lev Dodin's Theatre.

[7] Официальный сайт Академического Малого драматического театра – Театра Европы. Фотогалерея. Спектакль «Подросток».

[8] Официальный сайт Академического Малого драматического театра – Театра Европы. Фотогалерея. Спектакль «Подросток».

***

Современникам Аркадия, молодежи 1870-х годов, его ротшильдовские завихрения и планы казались пустым и диким вздором. Советскому времени желание молодого человека (допустим, студента или заводского рабочего, маляра или санитара) стать Ротшильдом представлялось попросту вредным, во всяком случае, не советским и не социалистическим, в целом – буржуазным и мещанским. Незадачливый бухгалтер Александр Иванович Корейко тоже сильно хотел разбогатеть и таки стал подпольным миллионером, не смея, однако, потратить из своего миллиона ни одного лишнего рубля на еду и развлечения. Свою «тарелочку с каемочкой» получил в конце концов и Остап Бендер, выманив и отняв у подпольного Корейки его миллион, но вожделенная тарелочка тут же треснула, как и голубая мечта Остапа.

Встает неизбежный вопрос: Аркадий Долгорукий – *какого* времени он герой? Кто сможет признать его *своим*? Когда и где он станет *героем своего, нашего времени?* Он страдал, что родился в *случайном семействе*. Но сейчас в России, после всех войн и революций, перестроек и ускорений, все семейства *случайные.*

Разочаровавшись в ротшильдовской идее и отвергнув ее, к чему и к кому сможет прислониться Аркадий, став взрослым? И осуществи он свою мечту о сверхбогатстве, разве бы в сегодняшней России, с ее растущим год от года числом «ротшильдов», кто-нибудь осудил бы его или хотя бы посмотрел косо? Напротив, не было бы отбоя от поклонников, сторонников, соратников, сотрудников, стипендиатов, грантополучателей, лауреатов премий, групп поддержки, свиты, прихлебателей и т. п. Пресса с уважением писала бы про социальную ответственность капитала, ожидая от нового русского Ротшильда адресного золотого дождя.

Телевизионная игра «Как стать миллионером», или «Кто хочет стать миллионером?», присутствует на центральных каналах уже с десяток лет. В ней заняты популярные ведущие, конкурирующие за право проводить престижный эфир; приходят «играть» и зарабатывать вожделенный миллион известные медийные персоны. Психологи мира соревнуются в создании универсальных пошаговых инструкций в помощь желающим выиграть много и быстро, и желаний таких давно никто не стесняется, выигрышами гордятся, на проигрыши досадуют и упорно ищут «подходы» к ведущим телеигры.

Неужели Достоевский предвидел и такой поворот в пристрастиях своего молодого героя? В публичных развлечениях страны?

XXI век взглянул на юношеские мечты Аркадия стать русским Ротшильдом хмуро, без иронии и без скепсиса: как оказалось, в России могут осуществляться самые невозможные мечты...

Наверное, «неразвитый мальчик» действительно был задуман автором как герой *на вырост*.

Роман «Подросток», можно в этом не сомневаться, еще преподнесет своим читателям многие сюрпризы, из разряда неожиданных и невероятных. Ведь всё в нашей жизни давно сбывается по Достоевскому.

Список литературы

1. Белкин, 1956 – Ф.М. Достоевский в русской критике. Сборник статей / вступ. статья и примеч. А.А. Белкина. М.: ГИХЛ, 1956. 471 с.

2. Гинзбург, 1963 – *Гинзбург С.С.* Кинематография дореволюционной России. М.: Искусство, 1963. 463 с.

3. Гладышева, 2012 – *Гладышева Д.* Александр Адабашьян: «визуальное воплощение мощнее литературы». URL: https://polit.ru/article/2012/04/03/gp_adabashyan/ (дата обращения 05.02.2021).

4. Гращенкова, 2005 – *Гращенкова И.Н.* Кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. URL:. http://knigi1.dissers.ru/books/library3/3967-14.php (дата обращения 13.06.2019).

5. Достоевский, 1972–1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30-ти томах. Л.: Наука, 1972–1990.

6. Егошина, 2020 – *Егошина О.* Зачем человеку свобода? // Новая газета. 2020. 27 ноября.

7. Зоркая, 2005 – *Зоркая Н.М.* История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005. 544 с.

8. Лебедев, 1965 – *Лебедев Н.А.* Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Искусство, 1965. 583 с.

9. Морозов, 2010 – *Морозов Н.* Раскольников в метро убил старушку // Известия. 2010. 13 мая.

10. Новости культуры, 2013 – Новости культуры. В Малом драматическом театре – Театре Европы представили сценическую версию романа «Подросток». URL: https://smotrim.ru/article/983906 (дата обращения 13.06.2020).

11. Образы Достоевского..., 2011 – Образы Достоевского в книжной иллюстрации и станковой графике / ответ. ред. Н. Ашимбаева. СПб.: Кузнечный переулок, 2011. 336 с.

12. Орнатская, Степанова, 1974 – *Орнатская Т.Н., Степанова Г.В.* Романы Достоевского и драматическая цензура (60-е годы XIX в. – начало XX в.) // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 1. Л.: Наука, 1974. С. 268-284.

13. «Подросток», 1983 – «Подросток». Фильм. СССР. 1983. URL: https://yandex.ru/video/preview/?text=%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BA%20%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC%201983&path=wizard&parent-reqid=1610285116174211-1487138930803890404600107-production-app-host-man-web-yp-306&wiz_type=vital&filmId=4693696840853386309 (дата обращения 10.01.2021).

14. «Подросток». Мини-сериал, 1983 – «Подросток». Мини-сериал. СССР. 1983. Рецензии зрителей. URL: https://www.kinopoisk.ru/series/231132/ (дата обращения 15.01.2021).

15. Рецензия, 1910 – [Рецензия] // Вестник кинематографии. 1910. № 1.

16. Сараскина, 2014 – *Сараскина Л.И.* Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений. М.: Прогресс-Традиция, 2014. 584 с.

17. Сериал «Подросток», 2017 – Сериал «Подросток». 2017. URL: https://www.vokrug.tv/product/show/podrostok_2017/; URL: https://kino.mail.ru/series_915921_podrostok/ (дата обращения 15.01.2021).

18. Трегубов, 2020 – *Трегубов А.* Великая мудрость Адабашьяна: маэстро раскрыл рецепт счастья. URL: https://www.mk.ru/culture/2020/08/08/velikaya-mudrost-adabashyana-maestro-raskryl-recept-schastya.html?utm_referrer=https%3A%2F%2Fzen.yandex.com (дата обращения 07.02.2021).

References

1. Belkin, A.A., editor. "Dostoevskii v otsenke russkoi kritiki" ["Dostoevsky in the Assessment of Russian Critics"]. *F.M. Dostoevskij v russkoj kritike. Sbornik statej* [*Fyodor Dostoevsky in Russian Criticism. Collected Articles*], Moscow, GIHL Publ., 1956. 471 p. (In Russ.)

2. Ginzburg, S.S. *Kinematografiia dorevoliutsionnoi Rossii* [*Cinema in Prerevolutionary Russia*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1963. 463 p. (In Russ.)

3. Gladysheva, D. *Aleksandr Adabash'ian: "vizual'noe voploshchenie moshchnee literatury"* [*Alexander Adabashyan: "a Visual Form is More Powerful than Literature"*], *polit.ru*, 03 Apr. 2012, https://polit.ru/article/2012/04/03/gp_adabashyan/. Accessed 05 Feb. 2021. (In Russ.)

4. Grashchenkova, I.N. *Kinematograf Russkogo posleoktiabr'skogo zarubezh'ia 20-h godov* [*The Cinema of Russian Postrevolutionary Emigration of the 1920s*]. http://knigi1.dissers.ru/books/library3/3967-14.php. (accessed 13 June 2020) (In Russ.)

5. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 t.* [*Complete Works: in 30 Vols.*] Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

6. Egoshina, O. "Zachem cheloveku svoboda?" ["Why a Person Needs Freedom?"] *Novaya gazeta*, 27 Nov. 2020. (In Russ.)

7. Zorkaya, N.M. *Istoriya sovetskogo kino* [*A History of Soviet Cinema*]. Saint Petersburg, Aleteia Publ., 2005. 544 p. (In Russ.)

8. Lebedev, N.A. *Ocherki istorii kino SSSR. Nemoe kino: 1918-1934 gody.* [*Essays on the History of Cinema in the USSR. Silent Cinema: 1918-1934.*]. 2nd Edition. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 583 p. (In Russ.)

9. Morozov, N. "Raskol'nikov v metro ubil starushku" ["Raskolnikov in Metro Killed an Old Woman"]. *Izvestiia*, 13 May 2010. (In Russ.)

10. Novosti kul'tury. V Malom dramaticheskom teatre – Teatre Evropy predstavili scenicheskuyu versiyu romana "Podrostok" [Culture News: At the Maly Dramatic Theatre – the Theatre of Europe a Stage Version of «*The Adolescent*» was Presented]. *Smotrim.ru*, 14 May 2013, https://smotrim.ru/article/983906. (accessed 13 June 2020) (In Russ.)

11. Ashimbaeva, N., editor. *Obrazy Dostoevskogo v knizhnoi illiustratsii i stankovoi grafike* [*Dostoevsky's Characters in Book Illustrations and Paintings*]. Saint Petersburg, Kuznechnyi pereulok Publ., 2011. 336 p. (In Russ.)

12. Ornatskaya, T.N., and Stepanova, G.V. “Romany Dostoevskogo i dramaticheskaia tsenzura (60-e gody XIX v. – nachalo XX v.)” [“Dostoevsky’s Novels and the Theatrical Censorship (From the 1860s to the Beginning of the 20th Century”]. *Dostoevskij. Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky. Materials and Research*], vol. 1, Leningrad, Nauka Publ., 1974, pp. 268-284. (In Russ.)

13. *Podrostok* [*The Adolescent*]. SSSR, 1983. https://yandex.ru/video/preview/?-text=%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BA%20%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC%201983&path=wizard&parent-reqid=1610285116174211-1487138930803890404600107-production-app-host-man-web-yp-306&wiz_type=vital&filmId=4693696840853386309. (accessed 10 Jan. 2021) (In Russ.)

14. “Retsenzii zritelei. ‘Podrostok’ (mini-serial 1983)” [“Reviews from the Audience. *The Adolescent* (Mini TV Series 1983)”]. *Kinopoisk.ru*, https://www.kinopoisk.ru/series/231132/. (accessed 15 Jan. 2021) (In Russ.)

15. “Recenziia” [“Review”]. *Vestnik kinematografii*, no. 1, 1910. (In Russ.)

16. Saraskina, L.I. *Literaturnaia klassika v soblazne ekranizacii. Stoletie perevoploshchenii* [*Literary Classics and the Temptation of Screen Versions. A Hundred Years of Reincarnations*]. Moscow, Progress-Tradiciia Publ., 2014. 584 p. (In Russ.)

17. *Podrostok* [*The Adolescent*]. TV series, 2017, https://www.vokrug.tv/product/show/podrostok_2017/; https://kino.mail.ru/series_915921_podrostok/. (accessed 15 Jan. 2021) (In Russ.)

18. Tregubov, A. “Velikaia mudrost’ Adabash’iana: maestro raskryl recept schast’ia [“The Great Wisdom of Adabashyan: The Master Disclosed the Recipe of Happiness”]. *MK.RU*, 08 Aug. 2008, https://www.mk.ru/culture/2020/08/08/velikaya-mudrost-adabashyana-maestro-raskryl-recept-schastya.html?utm_referrer=https%3A%2F%2Fzen.yandex.com. (accessed 07 Feb. 2021) (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 25.02.2021
Одобрена после рецензирования 04.04.2021
Принята к публикации 08.04.2021
Дата публикации: 25.06.2021

The article was submitted 25 Feb. 2021
Approved after reviewing 04 Apr. 2021
Accepted for publication 08 Apr. 2021
Date of publication: 25 Jun. 2021

ДОСТОЕВСКИЙ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Филологический журнал

2021 № 2

Основан в 2018 г.
Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи и массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-72614
от 04.04.2018
ISSN 2619-0311

Адрес редакции:
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской Академии наук
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а.
e-mail: dostmirkult@yandex.ru

Компьютерная верстка: Н.Э. Чайковская
Дизайн обложки: Д.В. Тихомолова



Подписано в печать 27.05.2021
Формат 60 x 90 1/16. Усл. печ. л. 14,0
Тираж 500 экз.

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099 Москва, Шубинский пер., 6
Заказ №